ذهبنا في القطار بعد وصولنا بغداد باتجاه الجنوب إلى "البصرة" وكانت رحلة لا تُنسى قطعنا فيها ما يقارب الألف كيلو متر، وقد مرّت علينا ليلة كاملة لم ننم خلالها بالطبع ذلك لأن اجتماع هذا العدد الكبير من الشعراء العرب المشتاقين بعضهم إلى بعض في قطار واحد كان كافياً لامتناع النوم عن الجفون طوال الجلسات واللقاءات المتلاحقة بين الشعراء وهم يتنقلون من عربة إلى أخرى، فيحضر الطعام والشراب وترتفع الأصوات، وتعلو الأنخاب ويحتدّ النقاش، فيضحك من يضحك حتى تدمع عيناه دونما سبب كان لهذا الضحك، ويبكي من يبكي لا لشيء، إلاّ لأن الليل العراقي في القطار المنحدر جنوباً كان يوقظ في أعماق الوجدان كوامن لا توصف من الحميّة والحنين والحبّ والغضب وغيرها من المشاعر المتضاربة أو المتقاربة حتى ليصبح من المستحيل كبح جماحها كما حدث مثلاً مع الشاعر السوري خليل خوري رحمه الله الذي فقد توازنه مع إسرافه في الشراب وإيغاله في استعراض الذكريات المشتركة مع زملائه القادمين من وطنه الأم سوريا التي تركها مختاراً بعد الانقلابات التي حصلت فيها إلى العراق ثم امتنعت عليه العودة فيما بعد.. أذكر تلك الجلسة جيداً فقد كنت حاضراً إيّاها مع علي الجندي وآخرين ولم يكن أكثر إيلاماً على الحاضرين من الإصغاء إلى خليل خوري وهو يتفجّع ثم يضحك ابتهاجاً بعودة العلاقات الطبيعية مع بلاده ثم يعود إلى تفجّعه حتى وصل حافّة الانهيار العاطفي فأكبّ على صدر أحد رفاقه وهو يبكي بصوت يقطّع القلب.

ونصل إلى البصرة أخيراً، ونمضي صباحاً إلى قاعة الشعر، فنصعد إلى المنبر واحداً بعد الآخر، ونصغي بعضنا إلى بعض بكثير من الحماسة والفضول، وأستمع لأوّل مرّة في حياتي إلى شاعر أعمى كنت أسمع باسمه "عبد الله البردوني" وأقرأ له من دون أن "أعرفه شخصياً"... كان قصير القامة، يلبس قمبازاً فوقه سترة خفيفة ويقوده إلى المنبر دليله فما يكاد – يبدأ إنشاده حتى يمسك بتلابيبي فلا أملك أن أنقطع لحظة واحدة عن متابعته الممتعة.. يا إلهي.. أيّ شاعر آسر كان عبد الله البردوني.. هذا الشاعر الكفيف القادم من أعالي اليمن وكأنه يطلّ بعيني نسرٍ على العالم.. وأتذكّر علي الجندي يصعد إلى المنبر وهو مريض بالحمّى يرشح عرقاً ويحترق بالحرارة العالية ولكنه يتماسك، ويُلقي، وينجح في امتحان الإلقاء الصعب، فنقبل عليه مهنئين فيكاد يبكي من الفرح..

أتذكّر ويا شدّ ما أتذكّر ذلك الجو الرفيع من الحفاوة والمحبة والسموّ الفنيّ والأخلاقي في كل مكان ومع كل إنسان. وحين عدنا إلى بغداد بالقطار ذاته قرّروا أن يختاروا من الشعراء الحاضرين سبعة فقط لإحياء أمسية شعرية في جامعة المستنصريّة. وكنت واحداً من هؤلاء السبعة المبشّرين بجنّة اللقاء مع آلاف الطلبة الجامعيين العراقيين في مدرّج لم أشهدْ أوسعَ وأحفلَ منه بالبشر ، وهناك ألتقينا، وتجاوب معنا الجمهور الكبير تجاوباً لم أشهدْ له مثيلاً في البصرة.

كنا نتجوّل في بغداد، ونرى إلى معالمها الرائعة وصروحها الخارقة وأسواقها الحاشدة ومقاهيها المشهورة، وإلى ضفاف دجلة العامرة بالمطاعم السخيّة بالسمك الشهيّ المشويّ على الجمر والمسمى "المسكوف".. كانت المدينة التاريخية الشهيرة تبهر القلب والعين برحابتها، ونظافتها، وجمالياتها المتنوّعة وكرم أهلها وأسواقها الحافلة بالمشهيّات!..

بهذا الزاد الروحي الساحر عدنا إلى دمشق مشحونين بكل ما يجعل الإنسان العربي عربيّاً حقاً، وكائناً سويّاً. ذلكم كان هو المربد الثالث في أوائل السبعينات، فماذا بقي منه الآن بعد كارثة الحصار الذي يُنيخ بكابوسه على صدور العراقيين أجمعين، وهل ظلّ المربدُ مربداً حقاً كما كان؟..

يجيب على هذا السؤال الروائي والشاعر السوري المعروف أحمد يوسف داوود في الوصف الذي كتبه عن مشاركته في مهرجان المربد الأخير قبل أشهرٍ ضمن الوفد الذي أرسله اتحاد الكتاب العرب في سوريا والذي كان مؤلّفاً من ثلاثة أعضاء: الدكتور غازي حسين عضو المكتب التنفيذي رئيساً للوفد وعضوية كلّ من الشاعرين: أحمد يوسف داوود ومحمد مصطفى درويش.

أهم ما يلفت النظر في الوصف الذي كتبه أحمد يوسف داوود والمنشور في باب المتابعات هو أن مربد هذه الأيام بات نموذجاً للدائرة المتقلصة شكلاً ومضموناً، فمن حيث الشكل لم تكن الأقطار العربية كلها ممثّلة فيه ولا كان الإقبال على المهرجان ذاته كما كان في المهرجانات السابقة، ولا مظاهر الحياة البائسة التي كانت تحيط بالشعراء حيثما حلّوا وانتقلوا. وفي المضمون لم يكن المستوى الفني للشعر في أحسن حالاته وخاصّة أن

موضوعاته كانت في معظمها أسيرة مسألة واحدة هي الشكوى الإنسانية والوطنية من الحصار الظالم المفروض على العراق منذ عشر سنوات وهذا ما هدّده بالرتابة.

لك الله أيها الشعب العراقي الشقيق المعذَّب.. ويا أيّها الشعر العربي الذي ما تزال تقاوم وأنت تتراجع مستنداً إلى حائط يتداعى..

□□□

نظريـة النظــم

[illegible]

محمد عزّام

1- موقفنا من التراث:

قضية (التراث... والحداثة)، أو (الأصالة... والمعاصرة)، هي قضية الفكر العربي منذ مطلع عصر النهضة، وحتى اليوم. إذ بعد أن أمعن العرب في نشر التراث وتحقيقه، كان لزاماً عليهم أن ينتقلوا إلى الخطوة التالية بعد إحياء التراث، ألا وهي درس هذا التراث وتقويمه لاصطفاء الإيجابي منه، والقادر على متابعة الحياة في عصرنا الحديث.

والواقع أن موقفنا من تراثنا العلمي ينبغي ألا ينطلق من شعور عاطفي فحسب، وألا يقتصر على تمجيد كل ماجاء به الأسلاف، بل لابد من "قتل" هذا التراث بحثاً ودرساً وتفسيراً وتقويماً، من أجل فرز الصالح منه لحياتنا المعاصرة، لئلا نكون منبتّي الجذور كطفيليات تعيش على موائد الغرب فحسب، وبالمقابل فإننا ينبغي ألا نسدّ نوافذنا في وجه ثقافات الأمم لئلا نتقوقع في بيئتنا. والمطلوب هو الجمع بين (التراث.... والتجديد)، من أجل بناء مستقبل عربي جدير بالإسهام في الحضارة المعاصرة.

[illegible]

2 – إعجاز القرآن الكريم:

القرآن هو اللفظ المعجز الموحى به إلى النبي صلى الله عليه وسلم، المتعبد بتلاوته، الواصل إلينا عن طريق التواتر.

[illegible]

وسبب الحاجة إلى دراسته هو أنه أول كتاب دُوّن في العربية، وأن أمر اللغة العربية استقام بتأثيره، حيث قضى على اللهجات القبلية وجمعها في (لسان) واحد ولم يكن قبله مثل أعلى في البلاغة. والواقع أن أسلوب القرآن خارج عن النظام الفني للعرب، فهو ليس شعراً وليس نثراً وإنما هو قرآن. يخاطب بمعانيه كل الناس رغم اختلاف ثقافاتهم وأزمانهم وبيئاتهم. ومعانيه ذات بعدين: سطحي، وعميق، يجد العامي في الأول بغيته، ويجد المثقف العالم في الثاني مايريد، إنه نسق رفيع من جمال اللفظ والمعنى، رغم تنقله في

مختلف الموضوعات. وبيان ذلك أن المعنى كلما كان أكثر عموماً وأغنى أمثلة، كان التعبيرعنه أيسر، وكلما ضاق وتحدّد كان

التعبيرعنه أشق. لذلك كثر من ينظم في الفخر والمديح والحماسة... وقل من يكتب في العلوم والفلسفة.

ومهما يكن الأديب بليغاً فإنه لن يستطيع أن يكتب كل الموضوعات بمستوى واحد. أما القرآن الكريم فلا تفاوت فيه، حيث ينتقل من الوصف إلى القصة، فالتشريع، فتبقى بلاغته في أوجها السامي.

وهو يخاطب بمعانيه كل الناس رغم اختلاف ثقافاتهم وأزمانهم وبيئاتهم: ففي الآية (وجعل فيها سراجاً وقمراً منيرا) يفهم العامي منها النور، ويعلم المثقف أن القمر مظلم يعكس الظلام. وفي الآية (والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة ويخلق مالا تعلمون) فهم الأقدمون منها ماوجدوه في حياتهم من خيل وبغال... أما المحدثون فيعرفون أن (مالا تعلمون) يقصد بها وسائل السفر الحديثة. ومن هنا فقد سجد العرب لبلاغته، وكانوا يتواصون بعدم الذهاب إلى الكعبة لئلا يسمعوه.

والواقع أن لإعجاز القرآن تعريفين: فقد قال (الجمهور) إنه سما في علوه بحيث تعجز القدرة البشرية عن الإتيان بمثله. وقال (النظّام) المعتزلي إن الله صرف عبادة عن الإتيان بمثله. وقد ردّ على هذا الجاحظ وكثيرون ممن درسوا إعجاز القرآن.

ودليل (إعجاز) القرآن الكريم هو أن العرب سألوا محمداً صلى الله عليه وسلم أن يأتيهم بآية، فرد الله عز وجل بأن القرآن هو أعظم آية. لكنهم ظلوا في عنادهم، فتحداهم بأن يأتوا بمثله، أو بعشر سور، أو بسورة، ولكنهم عجزوا. ومن حاول منهم فقد أصبح أضحوكة كمسيلمة عندما قال (والخابزات خبزاً، والثاردات ثرداً). وقد أطال الجاحظ السخرية منه في كتابه (الحيوان). ونسب إلى أبي العلاء المعري أنه عارضه بقوله (أقسم بخالق الخيل، والريح الهابّة بليل)، وأنهم سخروا منه فقال: دعوه تصقله الألسنة في المحاريب أربعمائة سنة ثم انظروا كيف يكون. والمعري بريء مما نسب إليه لسببين: أولهما أنه لم يكن يجهل واقع الإعجازالقرآني، وثانيهما أنه عرض في رسالته (الغفران) لسخف ابن الراوندي في تاجه.

وتتجلى مظاهر إعجاز القرآن في أسلوبه الذي يجري على نسق بديع، وفي تعبيره الذي يأتي على مستوى رفيع، وفي ألفاظه ومعانيه التي هي للناس جميعاً.

■قتذ ا جيهط فريطخذ ف لنج في ح لتز بّ هثو ا م ية ا فريطكل فيكابِ.

3 – إعجاز القرآن قبل عبد القاهر:

عندما بَعُدَ العهد بين العرب الخلص الذين نزل فيهم القرآن، وبين المسلمين في العصر العباسي، بدت الحاجة إلى فهم بعض أساليب القرآن، فكانوا يسألون علماء اللغة عن بعضها، مثال ذلك ما رواه أبو عبيدة معمر بن المثنى البصري (– 211هـ)،(1) من أن الفضل بن الربيع سأله عن معنى الآية(طلعها كأنه رؤوس الشياطين)، وأن الوعد والإيعاد إنما يقع بما عرف مثله، وهذا لم يعرف. فأجابه أبو عبيدة إن الله كلم العرب على قدر كلامهم، ومثل ذلك ببيت امرئ القيس:

لوَكِحى ّ فه لسفى لصنجيى   دلزمصبّرقتَ تلوةُ ا اغوفُ

وهم لم يروا الغول قط. ولكن لما كان يهولهم أوعدوا به. وكان هذا السؤال سبباً في تأليفه كتاب (المجاز) الذي تتبع فيه مثل هذا وأشباهه في القرآن، ليؤكد فيه أن القرآن الكريم جاء على النهج العربي.

و (مجاز) أبي عبيدة لا يعني (المجاز) البلاغي المعروف، وإنما أراد المعنى اللغوي للمجاز، أي الطريق والممر، ورغم أن كتابه لم يكن من كتب إعجاز القرآن، لأنه لم يتعرض فيه لبيان سمو القرآن في تعابيره ومعانيه، فإنما أراد به أن ينفي عن القرآن خروجه عن أساليب العرب.

■فعرك و جز يق نه جلح قول هد ا م يعرذ ا زلفويلاذرك ا جي لقيش اي ب غع ك عيرفي لا م يق نه م هد آ عل ي ب.

ويعد كتاب (مشكل القرآن) لابن قتيبة(213–276هـ)(2)، امتداداً لكتاب (مجاز القرآن) لأبي عبيدة، فقد كان هم مؤلفه الدفاع عن القرآن في الرد على الطاعنين في وجوه القراءات، وفي ادعاءات اللحن، وفي الاختلاف والتشابه.

ثم شغلت قضية (إعجاز) القرآن بيئات المتكلمين واللغويين، واتخذ مساراً خاصاً ضمن حقل النقد الأدبي، وعالجها كثير من النقاد واللغويين، إن كفكرة ضمن مسار النقد الأدبي، أو في كتب مستقلة. وكان الجاحظ _– 255هـ)، قد سبق جميع النقاد إلى اعتبار (النظم) سر الإعجاز، وذلك في كتابه (نظم القرآن)، وكان أستاذه (النظام) أول من قال (بالصرفة)، أي أن الله صرف العرب عن أن يأتوا بمثله. ولكن الجاحظ لم يوافق أستاذه على هذا الرأي، بل رأى أن القرآن معجز لذاته، لا لأن العرب صرفوا عن المجيء بمثله. يقول الجاحظ: "ولو أن رجلاً قرأ على رجل من خطبائهم وبلغائهم سورة قصيرة أوطويلة لتبين في نظامها ومخرجها

من لفظها وطابعها أنه عاجز عن مثلها، ولو تحدى بها أبلغ العرب لأظهر عجزه عنها"(3).

إلا أن هذه الإشارات لم تنتظم في كتب خاصة بإعجاز القرآن إلا في القرن الرابع الهجري مع الرماني، والخطابي، والباقلاني... الخ. فقد كتب علي بن عيسى الرماني (- 386هـ)(4). رسالة (النكت في إعجاز القرآن)، جواباً على شخص طلب منه تفسير تلك النكت بإجمال، فرد الرماني النكت إلى سبع هي: ترك المعارضة مع توافر الدواعي وشدة المعارضة، والتحدي للكافة، والصّرْفة، والبلاغة، والأخبارالصادقة عن الأمور المستقبلة، ونقض العادة، وقياس القرآن بكل معجزة.

وقد اعترض بعض النقاد على ماجاء في كتاب (النكت)، فوقف الباقلاني مثلاً من تعليله لإعجاز القرآن عن طريق أنواع البديع موقف الحذر، ورفض ابن سنان الخفاجي حكمه بأن (القرآن، من المتلائم في الطبقة العليا وغيره في الطبقة الوسطى)، فقال: "ليس الأمر على ذلك، ولا فرق بين القرآن وبين فصيح الكلام المختار"(5). وفي حديثه عن (البلاغة) رأى أنها ثلاث طبقات: عليا ووسطى ودنيا. فالعليا هي بلاغة القرآن، والوسطى والدنيا بلاغة البلغاء حسب تفاوتهم في البلاغة. ثم يجعل (البلاغة) في عشرة أقسام هي: الإيجاز، والتشبيه، والاستعارة، والتلاؤم، والفواصل، والتجانس، والتصريف، والتضمين، والمبالغة، وحسن البيان. ثم يفصل الحديث في كل قسم من هذه الأقسام، فيبدأ بتعريفه، ثم يصور فروعه، ويمثل لها بآي من الذكر الحكيم.

ويبدو أن الرماني اطلع على المنطق اليوناني وتقسيمه الأسلوب إلى ثلاث مراتب: رفيع، ومتوسط، وعادي. فقال الرماني بأن البلاغة -أيضاً- ثلاث طبقات: "منها ماهو في أعلى طبقة، ومنها ماهو في أدنى طبقة، ومنها ماهو في الوسائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة. فما كان في أعلى طبقة فهو معجز، وهوبلاغة القرآن.(6).

ثم يكتب أحمد بن محمد الخطابي البستي(- 388هـ)، رسالة في (بيان إعجاز القرآن) يردّ في فاتحتها على مَنْ يقولون بالصّرْفة، كما يرد على من يقولون بأن إعجاز القرآن يرجع إلى تضمنه الأخبار المستقبلة. ويرى الخطابي أن إعجاز القرآن في بلاغته، فأخذ في وصف هذه البلاغة من حيث أساليب الكلام الجيد،

والبليغ، والفصيح، والجائز. ومضى يحلل بعض آي الذكر الحكيم.

ولم يقصر الخطابي بلاغة القرآن على النوع الأول وحده، بل ذهب إلى أنها أخذت حصة من كل نوع من الأنواع الثلاثة. ثم بيّن كيف تفنن القرآن في تنويع المعاني مدرجة في أحسن نظوم التأليف. ولماكان التأليف والمعنى يعتمدان على اللفظ فقد وقف عند الألفاظ، ودل على أن اللفظة الواحدة تصلح في موضع ولا تصلح غيرها فيه. فإذا تغيرت اختل التأليف وتفاوت المعنى.

ولجأ الخطابي -كما لجأ الرماني قبله- إلى الأثر النفسي، فقال: "في إعجاز القرآن وجه آخر ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعه في القلوب وتأثيره في النفوس، فإنك لا تسمع كلاماً غير القرآن منظوماً ولا منثوراً إذا قرع السمع خلص له القلب من اللذة و الحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى، مايخلص منه إليه، تستبشر به النفوس، وتنشرح له الصدور، حتى إذا أخذت حظها منه عادت مرتاعة قد عراها من الوجيب والقلق، وتغشاها الخوف والغرق، تقشعر منه الجلود وتنزعج له القلوب".(7).

بيد أن أهم مَنْ كتب في إعجاز القرآن بتوسع ودراية، وأفاد من جهود سابقيه، وطوّر في بحث هذه القضية فهو محمد بن الطيب الباقلاني (-403هـ)(8) الذي خصص لإعجاز القرآن كتابه (إعجاز القرآن)(9) استهله بالحديث عن ضرورة بيان إعجاز القرآن، لأنه أمسّ من الحاجة إلى مباحث اللغة والنحو. وقال إن الجاحظ وضع فيه كتاباً "لم يزد فيه على ماقاله المتكلمون قبله، ولم يكشف عما يلتبس في أكثر هذا المعنى".

ويرى الباقلاني أن القرآن معجزة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وهي معجزة بلاغية. وردّ على مَنْ عللوا إعجاز القرآن بالصّرْفة. وردّ وجوه الإعجاز القرآني إلى ثلاثة: تضمنه الأخبار عن الغيوب، ومافيه من القصص الديني وسير الأنبياء مما روته الكتب السماوية مع أن النبي محمداً صلى الله عليه وسلم كان أمياً لا يقرأ ولا يكتب، ثم بلاغته.

ثم يتحدث الباقلاني عن (نظم) القرآن، فيقول إنه مخالف للمألوف من كلام العرب. وإن أسلوبه يتميز به، ويباين أساليبهم في الكلام الموزون والمنثور بنوعيه. وهو أسلوب فريد تطّرد فيه البلاغة فتشمل جميع آياته دون تفاوت، بخلاف كلام الفصحاء ففيه تفاوت بين موضوع وآخر. ومما يكشف عن روعته أن الكلمة فيه إذا ذكرت في تضاعيف الكلام تتألق بين جاراتها. ثم عقد فصلاً لنفي السجع عن القرآن، ذهب فيه إلى أن فواصل القرآن هي بمثابة القوافي في الشعر، وهي تباين السجع، إذ أنها تتبع المعنى، بينما السجع يتبعه المعنى.

ثم يناقش الباقلاني وجوه البديع ليرى هل يمكن تعليل الإعجاز القرآني بها أم لا. فيتحدث عن الاستعارة، والإرداف،

والمماثلة، والمطابقة، والمساواة، والإشارة، والمبالغة والغلوّ، والإيغال، والتوشيح، وصحة التقسيم، وصحة التفسير، والتتميم، والترصيع، والمضارعة، والتكافؤ، والتعطف، والسلب والإيجاب، والكناية والتعريض، والعكس والتبديل،والالتفات، والتذييل والاستطراد، والتكرار، وتأكيد المدح بما يشبه الذم. وهكذا استكمل الباقلاني جميع أنواع البيان والبديع، وقال إنه لا يقف على إعجاز القرآن إلا مَنْ عرف وجوه البلاغة العربية، وتكونت له فيها ملكة يقيس بها جودة الكلام ورداءته بحيث يميز بين أسلوب شاعر وشاعر. ثم يسوق طائفة من خطب رسول الله صلى الله عليه وسلم وخطب صحابته،

ليلمس القارئ فرق مابينها وبين القرآن، ونفي مايُقال من أن في كلام الرسول قدراً من الإعجاز، إذ هو مثل كلام البلغاء، ينزل درجات عن الأسلوب القرآني الذي لا تفاوت فيه.

لقد اختار الباقلاني –إذن– طريق (النظم) لإثبات الإعجاز، واعتمد انعدام التفاوت في الأسلوب القرآني مظهراً دالاً على إعجاز ذلك النظم. وعرض نماذج من نثر البلغاء وشعر الشعراء لإدراك التفاوت، فرأى في معلقة امرئ القيس مثلاً أبياتاً مبتذلة، وأخرى متوسطة، وثالثة بديعة. كما وقف عند سورة من سور القرآن الكريم، فبيّن مافيها من وجوه البلاغة المعجزة. وقد وجد عبد القاهر الجرجاني هذا التراث أمامه في قضية (إعجاز القرآن)، فماذا فعل؟

[illegible]

4 – حياة عبد القاهر الجرجاني ومؤلفاته:

هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت 471هـ)(10) فارسي الأصل من جرجان. ولد فيها. وأخذ العلم عن محمد بن الحسن الفارسي النحوي (ت 421هـ). ويذكر ياقوت (في معجم الأدباء) أنه أخذ عن علي بن عبد العزيز الجرجاني(ت392).

ولكن التباعد الزمني بينهما لا يتيح لهما ذلك، إذ لم يغادر عبد القاهر جرجان قط، حيث توفي فيها عام 471 هـ.

كان الجرجاني من أئمة اللغة والنحو والبلاغة. غزير العلم. قيل فيه إنه مؤسس علم (البيان). ولا ريب أنه خطا بعلم البيان والبلاغة نحو التنظيم والتعليل المنطقي.

ولم يكن عصر الرجل هادئاً، بل كان عصر حروب ومعارك بين السلطة وراغبيها في جميع أصقاع الدولة العباسية. ومن هنا كانت رغبة كثير من العلماء في الانصراف إلى الحياة الهادئة في ظلال العلم.

وقد ورث القرن الخامس الهجري جهود أربعة قرون بذلها العلماء في الدرس والتحصيل، وتعددت فيها ينابيع الثقافة: بين عربية خالصة، وأجنبية تمثلت في الكتب المترجمة عن اليونانية والفارسية والهندية، كما تعددت المذاهب الدينية والفقهية، والفلسفية...الخ.

وقد تصدر عبد القاهر للتدريس في بلده. ولم تُقبل الدنياعليه، فقد كان كثير السخط على أحواله. وهو شاعر مقلّ. وله في سوء حال العلم:

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] (11).

وكان يرى الناس لا يصعدون إلى المناصب التي تكفل لهم رغد العيش إلا على حساب كرامتهم وعزة أنفسهم، فكان يقول:

[illegible]

[illegible] (12).

ولم يكن عبد القاهر يرضى أن يغير من طبيعته الجادة، أو أن يذل نفسه بتقبيل الأيدي. وهو مصنف مكثر، نصف مؤلفاته في النحو والصرف، ونصفها الآخر في إعجاز القرآن والبلاغة. وهي:

1 - دلائل الإعجاز: في علم المعاني ط: محمدرشيد رضا-القاهرة- مط المنار: 1321هـ، وتح: محمود شاكر -مصر وتح: محمد بن تاويت- تطوان 1950، وتح: رضوان وفايز الداية- دار قتيبة- دمشق .1983
2 - أسرار البلاغة. ط: محمد رشيد رضا- القاهرة 1320 هـ، تحرير: هـ. ريتر /0/ استانبول .1954
3 - المغني. في ثلاثين مجلداً. وهو في النحو، وضعه شرحاً لكتاب أبي علي الفارسي (الإيضاح).
4 - المقتصد وهو تلخيص للمغني في ثلاث مجلدات.
5 - التكملة. لعله استدراك على كتاب الإيضاح للفارسي.
6 - الإيجاز. وهو اختصار لكتاب (الإيضاح).
7 - العوامل المائة. تحرير. اربينوس-لندن 1617م. كلكتا 1803. بولاق 1247 هـ تبريز .1292
8 - الجمل. وهو شرح لكتاب (العوامل المائة).
9 - التلخيص. وهو شرح لكتاب الجمل.
10 - العمدة، في التصريف.
11 - كتاب في العروض.
12 - المختار من دواوين المتنبي والبحتري وأبي تمام- القاهرة 1937 في الطرائف لعبد العزيز الميمني - عليكره- الهند.
13- شرح سورة الفاتحة.
14 - المعتضد. وهو شرح لكتاب (إعجاز القرآن) للواسطي (ت 306هـ).
15 - الرسالة الشافية في الإعجاز - مجموعة في: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي والجرجاني. تحرير: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام- القاهرة 1955.
16- المفتاح.
17- التذكرة. ينسب إليه، ويُفهم من كلام القفطي أنه في موضوع إعجاز القرآن.

5 – نظرية (النظم) عند عبد القاهر:

اشتهر عبد القاهر بكتابيه: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة. أما (دلائل الإعجاز)، فهو كتاب في إعجاز القرآن الكريم، حيث جعله في أعلى درجات الفصاحة والبلاغة من حيث التعبير، حتى إن العرب عجزوا عن أن يعارضوه مع شهرتهم بالفصاحة والبلاغة. ولم يكن عجز العرب لأن القرآن معجز فقط، بل لأنه بدههم أيضاً، حتى أقر في نفوسهم أنهم عاجزون عن الإتيان بمثله.

وقد قلّب عبد القاهر أمر الإعجاز على وجوهه: هل هو في (الصّرْفة) التي قال بها ابن حزم الظاهري، وابن سنان الخفاجي وغيرهما ممن لا ينكر روعة القرآن الجمالية؟

ولكن فكرة إقامة جماليات للعبارة ليست واضحة في أذهانهم. ومن أجل ذلك قالوا بأن الله صرف العرب عن معارضة القرآن.

وقد رفض عبد القاهر مفهوم (الصّرْفة)، فمضى يبحث في وجوه (الإعجاز) لبيان حقيقتها: هل هي في الحروف؟ أم في المقاطع والفواصل (وهي في الآيات كالقوافي في الشعر)؟ أم هي في المعاني والحكم (وهي ليست مطردة تماماً)؟ أم هي في الاستعارة والمجاز (وهي في آي معدودة ومواضع من السور)؟.

ويرفض عبد القاهر أن يكون الإعجاز في هذه العناصر النحوية والبلاغية في العبارة القرآنية فحسب، ويقرر أن القرآن معجز في نفسه، وأنه معجز في كل زمان، وأنه وحي من الله وليس إلهاماً عن طريق الخاطر أو الهاجس، وأن دليل إعجازه هو في (نظم الكلمات وتأليف العبارات)، وأن بيان (النظم) لا يمكن أن تفيه قوانين النحو حقه، بل لابد من معرفة علم الفصاحة والبلاغة أيضاً.

هكذا وضع عبد القاهر يده على (نظرية النظم) التي تجمع بين منهجين نقديين هما: النحوية، والبلاغية، ويوحدهما في منهج واحد يناقش فيه سمو (إعجاز) القرآن وجمال الشعر.

صحيح أنه لم تكن آنذاك في النقد الأدبي (مدارس) أو (مناهج) نقدية، وإنما كانت هناك (نظرات) نقدية، لا (نظريات). ومع ذلك فإن جهود عبد القاهر أثمرت (نظرية النظم)، التي ناقشها بالتفصيل، ووضع لها حدوداً تمثلت في النحوية (الألفاظ، والمعاني، والعلاقات السياقية)، وفي البلاغية (الفصاحة، والتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز).

لقد رفض عبد القاهر أن يكون (الإعجاز) ناشئاً من تخيّر الألفاظ، لأن هذه الألفاظ لم تكتسب شيئاً جديداً لم يكن لها قبل وضعها في آي القرآن. كما رفض أن يكون (الإعجاز) في موسيقاه التي تكونت من مواقع حركاته وسكناته، لأن الوزن ليس من

الفصاحة والبلاغة، وإلا وجب أن تكون القصيدتان بليغتين إذا اتفقتا في الوزن. وربما توهم بعضهم أن الوزن أساس الإعجاز فمضى ينشئ كلاماً على وزن القرآن كما فعل مسيلمة.

كذلك رفض عبد القاهر أن يكون(الإعجاز) في الفواصل التي في أواخر الآيات، فهي بمثابة القوافي في الشعر . والعرب قديرون على نظم القوافي، فليس بعسير عليهم الإتيان بفواصل في أواخر الكلام.

كما رفض أن يكون (الإعجاز) في الاستعارة والكناية والمجاز وحدها. لأن ذلك يؤدي إلىأن يكون الإعجاز في آيات معدودة هي التي اشتملت على الاستعارة والكناية والمجاز .

وإذ بطل أن يكون ذلك –لوحده– سبباً للإعجاز ، فلم يبق إلا أنه في هذه الأشياء جميعاً. وهذه هي نظرية(النظم) عند عبد القاهر ، حيث يقول: "واعلم أن ليس (النظم) إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو". وقصور هذه العبارة يأتي من كونها تقصر (النظم) على النحو وحده. وإذا كان من غير المقبول أن يدرس (النظم) في ظل نزعة واحدة، فإن عبد القاهر أدرك هذه الحقيقة، وتجاوزها حين قال إن النظم لا علاقة له باللفظ، وإنما النظم يقتضي (المعنى) القائم في النفس، فهو الذي يرتب الألفاظ حسب المعاني التي لها الأسبقية، ولا تزيد الألفاظ على أن تكون تابعة للمعاني. ولهذا أدخل عبد القاهر على منهجه (النحوي) منهجياً (بلاغياً).

لقد شغلت قضية (الإعجاز) عبد القاهر في كتابه، فجعل التفرقة بين مستويات الكلام:المعجز ، والأدبي، والعادي، شغله الشاغل. وتساءل عن الصفة الباهرة التي بدهت العرب فأحسوا بعجزهم أمام النص القرآني رغم فصاحتهم وقدرتهم البيانية.

وفي الجواب نفر عبدالقاهر مما شاع عند أسلافه من الوقوف عند منطقة (اللاتعليل)، واكتفاؤهم بأن هذه الخصائص لا تدركها العبارة، ذلك أنه "لابد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه دليل"(13).

هل (الإعجاز) في (الألفاظ)؟

الألفاظ، عند عبد القاهر ، ليست إلا دوال على المعاني، وهي لا تكتسب بلاغتها إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ. إنه ليس للفظة في ذاتها ولا في جرسها أو في دلالتها ميزة أو فضل أولي، وليس بين أية لفظة وأخرى –في حال انفراد كل منهما عن أختها– من تفاضل. ولا يحكم على اللفظة بأي حكم قبل دخولها في سياق، لأنها حينئذٍ ترى في نطاق من التلاؤم أو عدمه. وهذا (السياق) هو الذي يحدث (تناسق الدلالة)، ويبرز (المعنى) على وجه يقتضيه العقل ويرتضيه. وربط الألفاظ في سياق هو وليد الفكر ، ولا يضع الفكر لفظة إزاء أخرى إلا لأن لها معنى ودلالة بحسب السياق. ولهذا كانت (المعاني) لا الألفاظ هي المقصودة في إحداث النظم والتأليف. فلا نظم في الكلم، ولا تأليف حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض. وبهذا يكون اللفظ تابعاً للمعنى، بحسب مايتم ترتيب المعنى في النفس. يقول عبد القاهر :"واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"(14).

وقد حمل عبد القاهر على المنحازين إلى (اللفظ)، لأن الانحياز إلى اللفظ قتل للفكر ، كما أنه لم يستطع أن يتصور الفصاحة في اللفظة، وإنما في العملية الفكرية التي تضع تركيباً من عدّة ألفاظ. كما حمل على المنحازين إلى (المعنى) فقال: "واعلم أن الداء الدوي والذي أعيا أمره في هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه، وأقل الاحتفال باللفظ وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى إلا مافضل عن المعنى. يقول: مافي اللفظ لولا المعنى؟ وهل الكلام إلا بمعناه؟"(15).

ويرى عبد القاهر أن الألفاظ المفردة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيمابينها فوائد. و (الكلام) لابد أن يشتمل على جزأين: المسند والمسند إليه. وهذا يعني أن (اللغة) هي نظام لربط الكلمات بعضها ببعض. وهذا الربط ليس اعتباطاً، بل هو وفق مقتضيات دلالاتها العقلية، وبذلك تتمكن اللغة من القيام بوظيفتها الأساسية كوسيلة اتصال بين الناس.

ويفرق عبد القاهر بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة، ذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق، دون أن يكون هذا النظم ناشئاً عن معنى اقتضاه، فلا صلة بين الكلمات ومعناها. وليس الأمر كذلك في نظم الكلم، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس. وهو نظير النسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي... مما يوجب وضع

كلّ في وضعه، بحيث لو وضع في غير موضعه لم يصلح.

فإذا عرف هذا الفرق بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة عرف أن ليس الغرض بنظم الكلام أن تتوالى ألفاظه، بل أن تتناسق دلالة الألفاظ، وتتلاقى معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، لأننا لا نشك في أن لا صلة للفظة بصاحبتها إذا أنت عزلت دلالتهما جانباً، فالألفاظ من حيث هي ألفاظ لا تستحق أن تنظم على وجه دون وجه.(16).

هكذا يؤمن عبد القاهر بأن فضيلة الكلام ترجع إلى معناه دون ألفاظه، وأن هذه الألفاظ ليست إلا تابعة للمعاني، وأن هذه الفضيلة "ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك، وتستعين بفكرك، وتراجع عقلك".

وإذا كان القدماء قد انقسموا إلى فريقين: فريق يناصر اللفظ، وآخر يناصر المعنى، وأن مناصري اللفظ اعتمدوا مقولة الجاحظ: "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير".

وعبارة الجاحظ هذه توهم بأن الفضيلة كلها في جانب الألفاظ عندما يستقيم وزنها، ويحسن اختيارها. ولكن عبد القاهر يرى أن الأقدمين فهموا عبارة الجاحظ على غير وجهها، فالمطلوب هو معرفة معاني الكلام. وصفات الألفاظ تأتي من المعاني وليس من الألفاظ ذاتها، ولايمكن معرفةموضوع اللفظ دون معرفة معناه. فإذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها.

هكذا يعرض عبد القاهر نظريته في (النظم) بأنها ليست سوى توخّي معاني النحو . ومن أجله تتفاضل مراتب البلاغة. ولا يعتدّ عبد القاهر بالكلام الذي كل فضيلته إحراز الصواب والخلو من الخطأ. فهذه درجة أولى لا شأن للبلاغين بها. أما الدرجة الثانية فتقتصر على إدراك الفكر اللطيفة والمواضع الشريفة. علماً بأنه لا فضل للعلم بمعاني الكلم، وإنما الفضل لحسن التخير ومعرفة الموضع.

ويختلف (النظم) ويتفاوت بتفاوت مقدرة صانعي الكلام، حتى يصلوا إلى النمط العالي من الكلام. والنمط العالي هو ما تتحد أجزاؤه، ويدخل بعضها ببعض، ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول. وليس لهذا حد يحصره أو قانون يحيط به، لأنه يجيء على وجوه شتى. ويمضي عبد القاهر في ضرب الأمثلة للنمط العالي من الكلام. وقد توهم بعضهم أن عبد القاهر من أنصار أصحاب المعاني، كما توهموا أن الجاحظ من أنصار اللفظ، والواقع أن الرجلين متفقان في النظرة، فلا عبد القاهر يهمل الصياغة، ولا الجاحظ يهمل المعنى.

ثم يشرح عبد القاهر مفهوم (نظم الكلم) بقوله: "لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه سبب من تلك. ولا معنى لذلك إلا أن تعمد إلى اسم فتجعله فاعلاً لفعل، أو مفعولاً، أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبراً عن الآخر، أو تتبع الاسم اسماً على أن يكون الثاني صفة للأول، أو تأكيداً له، أو بدلاً منه، أو تجيء باسم بعد تمام كلامك، على أن يكون الثاني صفة أو حالاً أو تمييزاً، أو تتوخى في كلام هوإثبات معنى أن يصير نفياً أو استفهاماً أو تمنياً، فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك، أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطاً في الآخر، فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى، أو اسم من الأسماء التي ضمنت معنى ذلك الحرف"(17).

إن قوانين النحو تمثّل عند عبدالقاهر (النظام) اللغوي المستقر في عقل الجماعة التي تجعل اللغة وسيلة اتصال بينها. ومن هنا محاولة عبد القاهر صياغة مفهوم (النظم) الذي يميز فيه بين كلام وكلام، لا من حيث الصحة اللغوية أو النحوية فحسب، بل من حيث (الأدبية): "فليس النظم إلا أن تضع كلامك الذي يقتضيه (علم النحو)، وتعمل قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم

التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها". و(قوانين النحو) التي يجعلها عبد القاهر (مقياس) الجودة الأدبية أو (الإعجاز) الفني هي: "النظر في كل باب من أبواب النحو، ومعرفة الفروق بين كل الاستعمالات في كل باب على حدة: ففي باب (الخبر) مثلاً هنالك فرق بين قولك: زيد منطلق، وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد... وفي باب (الحال) هناك فرق بين: "جاءني مسرعاً، وجاءني يسرع، وجاءني وهومسرع... الخ. فينبغي أن يعرف لكل من ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له. وفي باب (الحروف) التي تشترك في معنى، ثم ينفرد كل منها بخصوصية في ذلك المعنى، فيضع كلاً في موضعه الخاص به. وفي باب (التركيب) أن يعرف مواضع الفصل والوصل: ففرق بين استعمال الواو والفاء مثلاً، فلكل منهما مواضعه، وفرق بين ثم وأو، ولكل موضعه، ويتصرف في التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرار، والإضمار والإظهار... كل ذلك في

موضعه، على الصحّة.

وهكذا بعد أن ناقش عبد القاهر قوانين (النحو) في مباحث النحوية (من تقديم وتأخير، وأنواع لخبر المبتدأ، والمسند والمسند إليه، ومعاني الكلام من خبر وأمر ونهي واستفهام وتعجب)، ومثّل لكل حالة من الشعر ومن آي الذكر الحكيم. انتقل إلى الشق الآخر من منهجه وهو (المباحث البلاغية)، فعرض للفصاحة والبلاغة في الكلم والكلمة، وتحدث عن التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز. ولم تكن المباحث البلاغية عنده جافة قائمة على الحدود والتعريفات، بل كانت بلاغة تطبيقية، تحيا في النماذج البليغة، وتلتصق بالنصوص والأدبية: "فالاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم".

إن البحث عن جماليات التركيب النحوي للشعر حلم لم يتحقق في موروثنا النقدي إلا مع عبد القاهر. وإذا كانت الأبحاث اللغوية قد بدأت لدينا بدراسات وصفية شاملة من أجل وضع ضوابط لقواعد العربية، تجنباً لتفشي اللحن، وكانت القوانين والقواعد التي تمخضت عنها عامة وشاملة لا تقتصر على علم بعينه، بل تتعداه إلى بقية علوم اللغة العربية من نحو، وبلاغة، ونقد، ورواية، وعروض، وأصوات...الخ.

وما (كتاب) سيبويه إلا صورة نموذجية لهذا التأليف الشامل. أقول إذا كان ذلك كذلك، فإنه في مرحلةٍ أولى فحسب. تلتها مراحل بدأت فيها الدراسات المتخصصة في كل فرع من فروع اللغة العربية، وتعمقت الأبحاث في مجال النحو، وأصبحت هنالك مدرستان للنحو: في الكوفة، والبصرة، وكان الجدال يشتد بين نحاة المدرستين في مناظراتهم في مجالس الخلفاء والوزراء والأمراء. ثم أصبحت في بغداد مدرسة نحوية ثالثة، وفي الأندلس مدرسة نحوية رابعة...

وإذا كان الجرجاني قد تصدى لبحث قضية(الإعجاز) القرآني، وهي إحدى قضايا النقد العربي، وعالجها من خلال علم النحو، فإنه كان بحق رائد منهج (النحوية) في دراسة الأدب ونقده. وكان كتابه (دلائل الإعجاز) بداية مرحلة جديدة في النقد الأدبي هي مرحلة(النحو الوظيفي) في الدراسات الأدبية.

وإذا كان الجاحظ قد خاطب اللغويين والنحاة بأنهم ليسوا أصحاب بصر بالشعر، لأنهم لا يعنون بالتركيب وما فيه من حذف وتكرار وتقديم وتأخير... الخ، فإن عبد القاهر أيضاً كان يرى رأي الجاحظ، ولذلك أراد أن يبحث في (الإعجاز)من الناحية (النحوية)، وأن يثبت أن (النحوية) يمكن أن تكون منهجاً نقدياً، يحكم على العمل الأدبي ويقيّمه.

وقد حرّض عبد القاهر الباحثين على أن يعيدوا قراءة الشعر العربي على ضوء فكرة (النظم) التي جاء بها، أو منهج (النحوية) الذي فسر على ضوئه (إعجاز القرآن)، حين رأى أن معاني النحو هي كالأصباغ في الرسم، فالفنان قد يهتدي إلى نوع الأصباغ وكيفيتها وترتيبها بأفضل مما يهتدي لها فنان آخر. ومن هنا تفاوت الشعراء، وتفاضل الأدباء بعضهم عن بعض.

وقد كان النحو، قبل عبدالقاهر، بدأ يعنى بنظام الكلمات إلى جانب العناية بأواخر الكلمات (الإعراب)، ففي (كتاب) سيبويه مثلاً إشارة إلى الفرق بين الكلام المستقيم الحسن، والكلام المستقيم القبيح. وذكر مواضع صحة تقديم خبر كان على اسمها، ومواضع صحة تقديم المفعول على الفاعل...الخ، وبهذا يمكن القول إن سيبويه أدرك أثر تنظيم الكلمات في النحو. وهو قوام النحو .وشرح صوراً منه مثال قولك (حمداً لله وحمدٌ لله) فالأولى في موضع مايوجب الحمد، والثانية للإبانة عن حالك التي أنت فيها، فهنا أسلوبان لا يختلفان في التركيب، بل في مواضع الاستعمال. وكذلك وردت أمثلة من عناية النحويين ورغبة اللغويين في النفاذ إلى معاني الأساليب واستعمالاتها لدى المبرّد الذي يقول (إذا قلت جاءني عبدالله الفاسق)، عرفته بالفسق، وهذا أبلغ في الذم من أن تقيم الصفة مقام الاسم. كما نجد أمثلة من هذا لدى ابن جنّي والفارسي. ويبدو أن عبد القاهر أفاد من كل هذه الإشارات والملاحظات.

وقد قويت فكرة الملامح الخاصة بنظام الكلمات تحت وطأة النزاع بين النحاة والفلاسفة، فقد نسب إلى النحاة عنايتهم بالألفاظ فحسب، والفلاسفة عنايتهم بالمعاني فحسب، فجاء عبد القاهر يحاول المواءمة بين منهج النحاة (الألفاظ)، ومنهج الفلاسفة والمناطقة (المعاني). ومن هنا (صعوبة) قراءة كتاب عبد القاهر و(غموضه) على نقاد الشعر ومتذوقيه، لأنه يبحث في فلسفة النحو، وأسرار جمال البيان، بأسلوب النحاة والفلاسفة. وكم هي القفزة شاسعة بين أسلوب الجاحظ مثلاً، قمة الذوق الفني في نثر القرن الثالث الهجري، وأسلوب الجرجاني في القرن الرابع الهجري، والذي يبدو معه أسلوب الجاحظ وكأنه عبارات ساذجة تتوالى ويضاف بعضها إلبعض إضافات سطحية. وهذا ليس هجوماً على أسلوب الجاحظ السهل المشرق، ولكنه بيان لحب العمق والزخرفة المعروفة في الفنون الإيرانية.

وقد راح عبد القاهر يتأمل (العلاقات السياقية) بين أجزاء العبارة، والتي أهملها النحاة قبله، ويبحث (الاحتمالات) المختلفة التي يتعرض لها الترابط بين عنصرين (الإسناد)، ويصحح المفهوم المتوارث للعبارة الأدبية، ويرى أن الألفاظ المفردة لا تدرك وحدها، وإنما تدرك داخل (علاقة)، وأنه لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ليصبحا تعبيراً: "واعلم أنه لا نظم في الكلم، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويُبنى بعضها على بعض".

وإذا أردنا أن نضع مخططاً لكتاب (دلائل الإعجاز) وكيف عالج هذه القضية، لقلنا إنه اختصرها في كلمة واحدة هي (النظم). ولكن النظم عنده يعني الألفاظ والمعاني والعلاقات السياقية. وهذا كله منهج نحوي، أضاف إليه منهجاً بلاغياً تمثل في شرحه لفكرة النظم في الفصاحة والبلاغة، وفي تطبيقه لأمثلة على الكناية والمجاز.

وكما ذكر عبد القاهر الأبواب الأساسية في النحو، وطبق عليها شواهده من القرآن والشعر، فكذلك رأى أن يذكر الأبواب الأساسية في البلاغة ليبين أن البلاغة إنما هي في صلة المعاني بعضها ببعض، لا في الألفاظ نفسها، وليؤكد أن أبواب البلاغة (من مجاز وتشبيه واستعارة وكناية) إنما تجري –أيضاً– على النسق النحوي.

فالفرق بين الحقيقة و(المجاز) هو أن الحقيقة أن يقر اللفظ على أصله في اللغة. والمجاز هو أن يزال عن موضعه، ويستعمل في غير ما وضع له، فيقال (أسدٌ) ويراد به: شجاع. و(بحر) ويراد به: جواد.

وكذلك الحكم في (الاستعارة) فهي وإن كانت في الظاهر من صفة اللفظ، فإن حقيقة الأمر أن القصد بها إلى المعنى. وبلاغتها راجعة إلي نظم عبارتها، ومابين المعاني من الارتباط، ففي قول الشاعر:

[illegible] [illegible]

وهذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن. بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير.

وكذلك القول في (التشبيه)، لأن التشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول، لا الأسماع والآذان. والتشبيه عقد صلة بين أمرين. والعقل هو الذي يدرك هذه الصلة. وكلما اشتدت الوثاقة كان حظ التشبيه من الجمال أوفر، كما في قولنا (حجّة كالشمس في الظهور). وكذا الأمر في الكناية إذ المراد بها المعنى لا اللفظ. وحقيقتها أن تصل إلى المعنى عن طريق العقل. فالمتكلم يريد إثبات معنى ما، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه كما في قولك (كثير الرماد) تعني كثير القرى والكرم، لأن كثرة الرماد تدل على طبخ الطعام للضيفان، وإذا كثر الطبخ كثر إحراق الحطب تحته، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد، ومن هنا كانت كثرة الرماد دليلاً على الجود والكرم.

وقد عالج عبد القاهر قضايا البلاغة والفصاحة، واشترك مع غيره في حل إشكالية (هل البلاغة في اللفظ أم في المعنى؟)، فقال إن الألفاظ المفردة لا تتفاضل في دلالتها على المعنى الذي وضعت له، فليست كلمة (رجل) بأدل على معناها من كلمة (جمل) في دلالتها على معناها الذي وضعت له. فالمفردات سواء لا فضل لإحداها على غيرها إلا بأحد أمرين: الاستعمال والخفة على اللسان، فالغريب والثقيل غير مرغوب. وتظل المفردات سواء حين تأخذ مكانها في النظم، وعندئذ تتفاضل في موضعها من العبارة، ف(قيل، وقال)، كلمتان لا فضل لإحداهما على صاحبها وهما منفردتا، فإذا دخلتا في جملة: (وقيل: يا أرض ابلعي ماءك)، صارت أفضل من (قال) في هذا الموضع، وذلك لأن معناها هو الملائم للمعنى الذي سيقت الآية لتأديته، لأن الفاعل لما لم ير كان البناء للمجهول أولى. ويبرهن عبد القاهر على أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإنما تثبت لها الفضيلة في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، ذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، مثال ذلك كلمة (الأخدع)، في قول الصمة بن عبد الله:

[illegible] [illegible] (18).

فإنك تجد لها من الحسن ماليس في بيت أبي تمام:

[illegible] [illegible] (19)

ففيها هنا ثقل على النفس وتكرير للإحساس، بخلاف مالها من الحسن والخفة والبهجة في بيت الصِّمّة.

ورغم أن عبد القاهر قد طبق منهجيه: النحوي والبلاغي، على نصوص من القرآن والشعر، فإن

[illegible]

بعض المؤرخين قال عنه إنه (إمام النحاة) إلا أنه لم يأت بجديد في النحو والصرف، وإنما استحق هذا اللقب لإحاطته بقواعد النحو ومسائله. والواقع أنه ليس مطلوباً منه أن يتعمق أبحاثه النحوية، بل يكفي أنه مثّل للأبواب الرئيسية فيه بنصوص وشواهد، توصل فيها إلى أن (إعجاز) القرآن الكريم هوفي بلاغته، وبلاغته في (نظمه) الذي نزل به، لا في ألفاظه منفردة، ولا في عباراته المؤلفة، ولا في صوره واستعاراته وكناياته، وإنما في هذه كلها جميعاً (النظم).

ورغم أن كتاب عبد القاهر معنون بـ(دلائل الإعجاز)، فإن المصنف لم يتخذ آي القرآن الكريم الأساس في تطبيق فكرته، وكنا ننتظر منه أن يجعل القرآن هو المحور لبيان الفصاحة والبلاغة، ثم يعرج على غير القرآن، لعقد موازنات ومقارنات. لكن عبد القاهر وقف عند حدود الاستشهاد بآي من الذكر الحكيم يؤكد بها القضية التي يعرضها من غير أن يخص القرآن بتفصيل يبين به تفوقه وإعجازه، بل لم يزد على أن يبين أن القرآن جاء على النهج السديد من الأداء، كما جاءت أبيات من الشعر على نفس المنهج السديد أيضاً.

إن (الفصاحة والبلاغة). وتخير اللفظ وجودة السبك ونحوذلك من الأوصاف التي نسبوها إلى اللفظ إنما هي أوصاف راجعة إلى المعاني وإلى مادل عليه الألفاظ دون الألفاظ نفسها. ومن هنا راح عبد القاهر يقحم فكرة (المعنى) و(معنى المعنى)، باعتبار الألفاظ حلية وزينة. فعندما نقول (زيد الأسد)، فإننا ننقل اللفظ من موضعه لنستعمله في غير ماوضع له. والصفة فيه للمعنى لا للفظ. وكذلك الأمر في قولنا (كثير الرماد، طويل النجاد، نؤوم الضحى)، فهي كنايات تعني الكرم والشجاعة والسؤدد، ولكننا لم نعرف معناها مباشرة بل بالتأويل (المعنى الثاني= معنى المعنى). وكذلك الأمر في الاستعارة والتمثيل.

ومن هنا يربط عبد القاهر بين السطح (الألفاظ)، والمعنى، فمع أنه يرى أن الألفاظ ليست إلا تابعة للمعاني، وأن (الشكل) الخارجي مستقلاً عن المعنى لا يخلق موقفاً جمالياً بمفرده، فإنه يربط بين السطح والدلالة، أو بين اللفظ والمعنى، عن طريق (العلاقات) التي تقوم بين عناصر السطح، فهي نفسها (المحتوى): "ولما كانت المعاني إنما تتبين بالألفاظ، وكان لا سبيل للمرتب لها والجامع شملها إلىأن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره إلا بترتيب الألفاظ في نطقه تجوزاً، فكنوا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ"(20).

وجديد عبد القاهر هو اكتشافه (معنى المعنى) الذي يتحول فيه المدلول دالاً، فقولنا (بعيدة مهوى القرط) كناية عن طول عنق المرأة، وهذا هو (المعنى الأول) الذي يتبادر إلى الذهن مباشرة، وفيه تصبح الألفاظ دالة على (المعنى)، الذي هو المدلول. أما (المستوى الثاني) أو (معنى المعنى) فهو أن طول العنق كناية عن الجمال، وهذا هو المعنى الثاني الذي يستخلصه الذهن من المعنى الأول وفيه يصبح المعنى الأول(المدلول) دالاً على(المعنى) الثاني (الجمال). يقول عبد القاهر: "(فالمعاني الأول) المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلل وأشباه ذلك. و(المعاني الثواني)، التي يوماً إليها بتلك المعاني هي التي تكسى تلك المعارض، وتزين بذلك الوشي والحلل.... وجملة الأمر.أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حين يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ماوضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر"(21).

وقد نفذ عبد القاهر إلى أدق ما نفذ إليه في سياق تلك النظرية، وهو أن انتقل من (المعنى) إلى (معنى المعنى)، فقولنا (جاء أحمد)، قول نصل منه إلى المقصود مباشرة بدلالة اللفظ وحده. ولكننا حين نقول (جاء الأسد)، ونحن نعني رجلاً شجاعاً فإننا نطرح، في مثل هذا القول، دلالة أولية، ننتقل منها إلى دلالة ثانية نصل بها إلى غرض جديد:"وإذا قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى. تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"(22). فمرحلة(معنى المعنى)، هي المستوى الفني من الكناية والاستعارة والمجاز.

ومن مرحلة (المعنى) يتكون (علم المعاني)، ومن مرحلة(معنى المعنى)، يجيء (علم البيان). ولهذا بعد أن انتهى عبد القاهر من كتابه (دلائل الإعجاز: في علم المعاني)، وضع كتابه(أسرار البلاغة: في علم البيان) وخصصه لدراسة (معنى المعنى).

6 – عبد القاهر في العصر الحديث:

لعل أول من تنبه إلى عبد القاهر في العصر الحديث هو الشيخ محمد عبده الذي قرأ كتابي (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) دروساً في الجامع الأزهر، وعلق عليهما، وطلب نشرهما، ورأى أنهما أولى بالدراسة من تلك الكتب البلاغية التي تجعل همها الشروح أو المتون أو الحواشي والتعليقات والمناقشات العقيمة والتقسيمات التي لا صلة لها بواقع الكلام البليغ.

ثم جاء طه حسين فرأى أنه قد تم على يد عبد القاهر التوفيق بين البيان العربي والبيان اليوناني، ورد بعض مقولات عبد القاهر في البلاغة إلى تأثره بالثقافة اليونانية، وعلى الخصوص بأرسطو في كتابه (الخطابة)، الذي كان قد عربه ابن سينا، واطلع عليه عبد القاهر، حيث بحث الحقيقة والمجاز، وتبين له اضطرابهما في أذهان سابقيه.(23)

وكذلك فعل محمد خلف الله في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده)، فقد رجح اتصال عبد القاهر بالثقافة اليونانية، وعرض عناصر من كتاب (الشعر) لأرسطو، خلص منها إلى أن عبد القاهر حين يريد توضيح طبيعة الشعر يجلب الرسم والتصوير والنقش والصياغة علىنحو مايفعل أرسطو.

بيد أن عبد القاهر قد يكون أخذ هذا من تر اثه، لا من التراث اليوناني، فقد كان الجاحظ يستشهد فيها كثيراً في أقواله وكتبه، بالإضافة إلى أن عبد القاهر لو أتيح له الاطلاع على كتاب أرسطو لأضاف كثيراً إلى كتبه من مثل تأثير الوزن الموسيقى في النفس، والاستغراب، والتعجب، والهيبة، والاستعظام، ولكان أشار إلىمصادره الأجنبية، كما كان يشير إلى مصادره العربية.(24)

أما إبراهيم مصطفى فقد رأى في كتابه (إحياء النحو) 1937، أن عبد القاهر قد رسم في كتابه (دلائل الإعجاز) طريقاً جديداً للبحث النحوي تجاوز فيه أواخر الكلم وعلامات الإعراب، وبين أن للكلام (نظماً)، وأن اتباع قوانين هذا النظم هو السبيل إلى الإبانة والإفهام. ولكن جمهور النحاة لم يتأثروا بأفكار عبدالقاهر، ولم يهتدوا من أبحاثه بشيء، وآخرون جعلوا أمثلته أصول علم المعاني في البلاغة، وفصلوه عن النحو.

والواقع أن عبد القاهر قد ظلم في عصرنا، كما ظلم في عصره، ذلك أن دارسيه المعاصرين ما زادوا على أن شرحوا نظريته في (النظم)، ومن أراد منهم تحديثه فقد أشار إلى المنزع النفسي عنده!!(25). كما اتهمه آخرون بالتأثر بالثقافة اليونانية. أما منهجه النقدي (النحوية والبلاغية)، فلم يشر إليهما أحد، بل لم يكن واحد من المحدثين يعترف بأن يكون النحو منهجاً نقدياً، ولعلهم لو اطلعوا على أحدث منجزات علم الألسنية المعاصر لدىتشومسكي وسوسير وغيرهما، أو اطلع على منجزات المدرسة التفكيكية، وهي مدرسة حداثية في النقد، بعد البنيوية، لا نشد إلى مبحث المقارنة والمقاربة.

7 – نظرية عبد القاهر في ضوء علم اللغة الحديث:

تميز النصف الثاني من القرن العشرين بظهور مدارس لغوية عديدة، لعل أشهرها: المدرسة البنيوية، ومدرسة القواعد التحويلية التوليدية التي أسسها العالم الأمريكي تشومسكي (المولود عام 1928)، ولعل أهم مبادئ مدرسة القواعد التحويلية التوليدية هي:

1 – [illegible]

ويميز عبد القاهر بين القواعد النحوية في علم اللغة (الكفاية اللغوية) وبين الأداء الكلامي (أو طريقة استعمالها في الإعجاز والشعر)، حيث وضع هذه القواعد على محك الممارسة، وفصل القول في استعمالات كثير منها، فتبين له أن ليس كل كلام يأخذ بقواعد النحو جميلاً، بل هناك الكلام المقونن الجميل، والكلام المقونن القبيح، كما تبين له أن الفصاحة ليست في الكلمة بذاتها، بل

في (علاقاتها) مع جاراتها. فالفصاحة في التركيب، وليست في الكلمة المفردة.

2 – [illegible]

ويميز عبد القاهر أيضاً مستويين في الجملة: البنية الظاهرة (المعنى)، والبنية العميقة(معنى المعنى). ففي جملة مثل (كان زيد قائماً) بنية سطحية ظاهرة تستمد (معناها)، مباشرة من ألفاظها، بينما جملة مثل (كثير الرماد)، تشتمل على بنيتين: سطحية مباشرة، وعميقة نستنبطها من البنية السطحية، وهي دلالة الكرم، حيث كثرة الرماد تدل على كثرة إشعال النيران، وكثرة إشعال النار تدل على كثرة الطبخ، وكثرة الطبخ تدل على إكرام الضيف.

3 – [illegible]

أما الكلم المفرد فليس لها معنى حتى بحد ذاتها، وإنما معناها في سياقها الذي ترد فيه، أو في تضامنها مع جارتها.

هل هذا يعني أن شومسكي وغيره من البنيويين الغربيين الذين جاؤوا بعد عبد القاهر بألف عام قداستفادوا منه؟ أم أن عبد القاهر قد سبقهم إلى مقولاتهم النظرية؟

لن نذهب إلى ماذهب إليه أحد الدارسين العرب(26)، من أن النظرية اللغوية التي وضعها الإمام عبد القاهر الجرجاني في القرن الحادي عشر الميلادي قد جاءت بنفس الأسس التي تقوم عليها نظرية القواعد التحويلية التوليدية، وأرست نفس الأسس التي تقوم عليها النظرية البنيوية الوظيفية. فمع وجود بعض أوجه التشابه بين مفردات نظرية (النظم)، عند عبد القاهر، وبعض مقولات المدرسة التحويلية التوليدية في الألسنية البنيوية، فإن وجود الاختلاف أكثر من ذلك. لأن لكل عصر معطياته التي لايمكن أن يتعداها، كما أن لكل مبدع -مهما يكن حقل إبداعه- حدوداً ليس في استطاعته تجاوزها. ونحن بهذا لانغمط الأسلاف حقهم. ولكننا نرى أن وجود بعض نقاط التشابه قد لا يعني تأثر اللاحق بالسابق، فقد يصل مبدعان، في زمن واحد إلى نتائج واحدة، رغم ابتعادهما مكانياً.وقد يصل عالمان إلى حل واحد لقضية ما، رغم ابتعادهما زمنياً. والواقع أن منهج عبد القاهر في (النظم) هو المنهج المعتبر اليوم في العالم الغربي، ولكن لسوء الحظ لم يفهم منهجه على وجهه، ولا استغل كما ينبغي. وقد قامت اليوم في أوروبا نظريات وأصول على فكرة (إن اللغة مجموعة من العلاقات)، واستخدمت تلك الأصول في فلسفة اللغات وفي نقد الآداب. والمنهج الألسني الذي يضم إلى النحو علم التركيب خليق بأن يجدد فهمنا لتراثنا الأدبي كله. ذلك أن عبد القاهر لم يكن ناقداً بلاغياً فحسب، ولكنه ناقد أدبي.وفي الوقت الذي يتزايد فيه الاهتمام بدراسة بنية الشعر تكون أعماله نموذجاً صالحاً للناقد البنيوي(27).

والواقع أن (النحوية) كمنهج نقدي لم تدخل الدراسات الأدبية إلا مع الجرجاني الذي حاول عرض قوانين النحو على الجمل والتراكيب، وقارب بينها وبين نصوص من الشعر وآي الذكر الحكيم، فسبق بهذا ديريدا مؤسس النقد التفكيكي في (مابعد البنيوية)..(28).

❑

■ هوامش

1- من أعلم الناس باللغة وأخبار العرب وأنسابها. وهو أول من صنف غريب الحديث وقد قاربت تصانيفه المائتين.
2- ناقد ولغوي معروف.
3- دلائل الإعجاز ص .193
4- أحد أعلام المعتزلة في عصره. وله مؤلفاته كثيرة في اللغة و النحو وعلم الكلام، وأهم مايميز منهجه أنه مزج كلامه بعلم المنطق.
5- ابن سنان الخفاجي- سر الفصاحة-ص.91

6- ثلاث رسائل، ص .69

7- نفسه، ص .64

8- انظر ترجمته في ابن خلكان 378/2، والنجوم الزاهرة 234/4، وشذرات الذهب 160/3 والأنساب للسمعاني 61 وهو من أعلام المتكلمين، وعلىمذهب الأشاعرة. وله مصنفات كثيرة.

9- مط الإسلام 1315هـ.

10- انظر ترجمته: في انباه الرواة 188/2، وبغية الوعاة 310 وطبقات الشافعية للسبكي 242/3، وشذرات الذهب لابن العماد 340/3 والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي 108/5، ودمية القصر للباخرزي 108 وفوات الوفيات 297/ وروضات الجنات 143 وبروكلمان 341/1 والملحق 503/1 وزيدان 46/3 وأعلام الزركلي 174/4.

11- كَبِّرْ على العلم: صَلِّ عليه صلاة الجنازة، وهي أربع تكبيرات. يقصد أن العلم مات، ولم تبق منه فائدة. طالع البهائم: يعني أن المولود يكون سعيداً أو شقياً بحسب النجم الذي يكون طالعاً في يوم مولده فجميع البهائم (الناس الجهلة)، ولدوا في أيام فيها كواكب السعود طالعة. وجميع البشر (الناس المتعلمون)، ولدوا في الأيام التي كانت فيها كواكب النحس مشرقة، وفي بروج السماء التي تنزل فيها الكواكب أسماء حيوانات مثل:برج الحمل، وبرج الحوت، وبرج العقرب...الخ.

12- دمية القصر .157

13- دلائل الإعجاز .41

14- نفسه.63

15- نفسه .178

16- نفسه.41

17- نفسه.44

18- الليت: صفحة العنق، الأخدعان: عرقان في جانبي العنق قد خفيا وبطنا.

19- الخرق:الحمق والجهل.

20- دلائل الإعجاز ص .50

21- نفسه ص 264-.5

22- أسرار البلاغة ص 102.

23- تقديم طه حسين لكتاب (نقد النثر) المنسوب إلى قدامة.

24- وقد شجب د.أحمد بدوي تأثر عبد القاهر بالثقافة اليونانية. انظر كتابه: عبد القاهر الجرجاني -المؤسسة المصرية العامة (أعلام العرب) 1962.

25- محمد خلف الله في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده).

26- انظر مقارنة نظرية الجرجاني بنظريات غربية حديثة: جعفر دك الباب- الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني- دمشق 1980:.

27-

K. ABUDEEB- AL- JURJANI,S THEORY OF POETIC IMAGARY- ENGLAND 1979 P3

28-انظر محمد عزام- الأسلوبية منهجياً نقدياً- وزارة الثقافة- دمشق 1989.

□□□

الموشح

بين الأدب والموسيقا

محمد برّي العواني

1- الموشح كظاهرة مدينية:

يُعدُّ الموشّح ظاهرةً فريدةً في الحياة العربية الإبداعية بعامة وفي الأندلس بخاصة في القرن الثاني الهجري (الثامن ميلادي) وما بعد، ودليلاً على ذلك الترف الراقي الذي وصلت إليه هذه الحضارة، بفعل المدنية التي أنجزها العرب المسلمون، وقد زخرت بمجالس الأدب، والطرب، واللهو. وحفلت بصنوف العلوم النظرية والتطبيقية، وضروب الفلسفة جميعاً، فإذا هذه الفنون، وتلك العلوم كالطبيعة نفسها، نابضةً بالمدهش الرائع، والجميل الفتّان، ومن كل صنف ولون مجتمعة ومتفرقة.

■ الموشح ظاهرة فريدة في الحياة العربية الإبداعية بعامة وفي الأندلس بخاصة في القرن الثامن الميلادي.

وعلى الجمال وحده قام فن الموشح -كابتكار فذّ- وقد لبسته الموسيقا كأنها جلده، وهي في الحق كذلك، سواء من حيث بناؤه الشكلي كنص شعري زاخرٍ بالتوشيات والزخارف، وقائم على أعاريض وأوزانٍ شعرية إيقاعية جديدة مبتكرة، أو من حيث ضروبُ الغناء والأنغام والإيقاعات الموسيقية التي كان -وما يزال- يتجلى بها في مجالس السمر حلواً طلياً شجياً. وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل صراحة على أن الموسيقا التي ازدهرت علومها، ونمت إبداعاتها، وأن التجديد الموسيقي المتألق الذي أدخله زرياب في النظرية والممارسة، قد أثر التأثير العميق في خلق هذا الفن الغنائي [1] لحاجة اجتماعية عبّر عنها بوضوح ذلك الترف باعتباره خلاصة التمدن العربي الإسلامي وحضارته، ومظهرها الناجم عن الاستقرار العظيم والمبدع اجتماعياً واقتصادياً، بالاستناد إلى مكوناتها الذاتية، وإلى ذلك الانفتاح الثقافي، الواعي والحر، على حضارات وثقافات الشعوب الأخرى، وبخاصة ثقافة الأندلس في شبه الجزيرة الإيبيرية.

إن نظرة سريعة إلى واقع الشعر العربي في الأندلس تريِنا أنه كان قد ([illegible]).[2]

يضعنا رأي الدكتور عمر الدقاق السالف أمام أمرين هامين:

الأمر الأول- أن الشعر العربي كان في حفاظه على شكله يقف سداً منيعاً في وجه المد الحضاري الجديد الذي طرأ على الحياة العربية الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية في الأندلس. وهو أداة في يد مَنْ يملك الزمام بما هو سلطان.

وبذلك يكون هذا الشعر مذهبَ الدولة الرسمي. أي إنه الشكل الأيديولوجي للسلطة السياسية، لذا كان الشعر محافظاً، تماماً كما هي السلطة نفسها، وبما يحقق لها وجودَها ويعبر عن فكرها ويحفظ عقائدها.

الأمر الثاني- أن فن الموشح ضرْبٌ مستحدَث في الحياة الأدبية الأندلسية. وهذا يعني أن حداثته من حداثة المد الحضاري، أي إنه ناتجُ التفاعلِ الاجتماعي والثقافي بين العرب وغيرهم من الشعوب الأخرى، وبسبب هذا التثاقف العميق كان لا بد لهذه

---

[1] *تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والموحدين، الدكتور إحسان عباس. ص 223*

[2] *ملامح الشعر الأندلسي. الدكتور عمر الدقاق- ص 332 دار الشرق العربي- بيروت.*

■ الشعر العربي في الأندلس آثر المنحى المحافظ بصورة عامة وبقي متمسكاً بما يمكن ان نطلق عليه طريقة العرب في مقاومة المد الحضاري الجديد.

الموشحات من أن تغادر بحور الشعر الخليلية وتفارقها، فاخترعت، كضرورة حتمية، إيقاعاتها العروضية -ولا أقول موازينها أو بحورها- الخاصة بها هي وحدها والمعبرة عن عمق التحولات الاجتماعية، وبخاصة فيما يتعلق بخلخلة بنية المجتمع غير التقليدي القائم على اختلاط الأجناس والأقوام والألسنة والثقافات... الخ..

فملكت تلكَ الموشحاتُ ما هو جديرٌ بأن يكون خاصتها الدالة عليها. وبهذا يكون الموشح الشكل الطبيعيَ لتلك التحولات، والأفضل تعبيراً عن ذات المد الحضاري العربي الإسلامي هنا في الأندلس، وعلى قدم المساواة -وفي اللحظة نفسها هناك- مع المد الحضاري للدولة العربية الإسلامية في بغداد، حيث نهضت تجديداتٌ في الشعر تفارقُ السائدَ التقليدي في الموضوعات والمضامين مع انزياح عن عمود الشعر العربي بشكل مقصود. وربما كان شعر -وموقف- بشار بن برد رأس المحدثين وأولهم الشرارة التي ألهبتْ مَنْ جاء تالياً ليقوم بثورة شعرية، فكان أبو نواس، وابن المعتز، ومن ثم أبو تمام، وغيرهم كثير، الأمر الذي يدل على انتعاشٍ اقتصادي وسياسي، وبالتالي ثقافي، منسجم مع الاستقرار الاجتماعي ومدعوم بالحرية العظيمة لحوار الأفكار والآراء والاتجاهات الأدبية والدينية والكلامية وغير ذلك، مما قدم خدمة -وفوائد جمة- للسلطة السياسية ذاتها. هذا التزامن المدهش لذاك المد الحضاري يتجلى في عدة أمور مِنْ خلال شكل الموشح نفسه:

آ- من حيث الصورةُ، الشكل:

فارق الموشح نظام البيت المبني على جزأين، أو شطرين فقدّم تشكيلاتٍ جديدةً تتأرجح بين جزأين وأحد عشر جزءاً، [3] وبذلك غيّر الموشح من طبيعة الرؤية البصرية في أثناء توضّعه على الورق كتابةً، خاصةً ما يتعلق بملء مساحة الورقةِ ونظامِ التوزيع والتنسيق والترتيب للأجزاء.

ب- مِنْ حيث البنيةُ المتتالية:

حرص الموشح على ابتكار نظامه من حيث القافيةُ وتنويعاتُها، ومن حيث الوزنُ والإيقاعاتُ المحدَثةُ المتعددة المتنوعة. وهذا يعني أن الموشح يعوم - ويقوم- على قدْرٍ مدهش من الحرية -والتحرر من القيود- يسمح بتنوع القوافي والأوزان والأجزاء، الأمرُ الذي يسمح أيضاً بتشكل كُتل إيقاعية متنوعة موسيقياً، وفضاءاتٍ نغميةٍ لا تُحدّ.

ج- منْ حيث اللغة:

■ من الموشح ضرب مستحدث في الحياة الأدبية الأندلسية، وحداثته من حداثة المد الحضاري.

على الرغم من أن لغة الموشح هي العربية، إلا أنها عربية الحضارة الحديثة الطارئة النابعة من لغة الشارع العربي والإسباني المتمازج، فامتلكت هذه اللغة أنغامها وموسيقا إيقاعاتها الخاصة بهذه البيئة، وحفلت بضروبٍ من التعبيرية الجديدة مما قرّبها من الحياة العامة كثيراً -وعمّق الصلة بينهما- وهي تتلبّس، عن وَعْيٍ -اللهجة الدارجة وقد خرجت من جبّة الفصحى غير آسفة وهي تحفل بصنوف الألفاظ والتراكيب العامية العربية والأعجمية.

د- من حيث الوظيفةَ:

لم تفارقِ الموشحاتُ الموضوعاتِ العربيةَ التقليدية من مديح ورثاء وغزل، خاصة ما كان منها فصيحاً، لكنها أضافت إلى موضوعاتها ما كان جديداً محدَثاً في المجتمع العربي آنذاك، ولهذا كان للرياض والبساتين والورود، وغيرها من عناصر الطبيعة،

---

[3] انظر دار الطراز ص 52 ونماذج للمؤلف ص 133 عن أجزاء الأقفال، ابن سناء الملك، تحقيق الدكتور جودت الركابي -دار الفكر- دمشق، ط2، 1977.

حضورٌ ينمُ عن تلك البلاد وذاك النعيم. غير أنها في كل ذلك لم تفارق توأميها، وهما الموسيقا والغناء، فكان أنِ التحمت بهما التحاماً تاماً مما اقتضته –وطلبته– مجالس الأنس واللهو والغناء والأدب والطرب والعلم. ولعل هذا الترف الحسي كان مصحوباً –بالتأكيد– بترف عقلي بدليل اشتغال فلاسفةٍ وقضاةٍ ومتكلمين بالموشحات تأليفاً وتلحيناً وربما إنشاداً كالفيلسوف والفقيه ابن باجّة مثلاً.

من اجتماع تلك الأمور –وغيرها– ينتج لدينا حقيقة هامة هيَ أن فنّ الموشح هو الشكل المناقض كل التناقض للشعر العربي من حيث بناؤه.

وباعتبار أن الموشح من نتائج التحضر والمدنية –كما أسلفنا– فهو إذن فن شعبي في الدرجة الأولى لما –وبما– يحمله من أفكار وموضوعات وموسيقا وإيقاعات تطفر فيها –وبها– الحياة في فنية متنوعة أخاذة، ويؤكد هذا الزعمَ أن أغلبَ من أرّخ للفنون والآداب من القدامى المدهوشين بالموشح ولم يذكروا شيئاً عنه في كتبهم كانوا يقولون كما قال عبد الواحد المراكشي من القرن السابع في كتابه المعجب:[4]

([illegible])

إن التأبي الصريح عن رواية شيء من الموشح –مع الافتتان به– لم يكن في الحقيقة سوى ضرب من التقليد المتوارث منعته تلك السلطة المحافظة عن الرواية من جهة، وجبروتُ التقاليد الأدبية والشعرية من جهة أخرى، على الرغم أن في النفس هوىً لهذا الفن الجديد الساحر. وبذلك يكون الموشح أحد أهمّ مظاهر الحياة الاجتماعية في الأندلس.

2– الموشح كتشكيل موسيقي جديد:

وبغضّ النظر عمن ابتكر الموشحات، وكيف نشأت وترعرت بفعل عوامل كثيرة فصّلَ فيها مطولاً الدكتور احسان عباس، فالذي لا شك فيه أن الموشح كشكل لا يخضع لنظام البيت الشعري العربي الموروث، ولا يزن نفسه بموازين الفراهيدي في أعمّه الأغلب، بل إن ابن سناء الملك صاحب كتاب "دار الطراز في عمل الموشحات" يصف الموشحَ المكتوبَ بالعربية الفصحى والسائرَ على الوزن الشعري التقليدي بأنه النوع:

([illegible])[5]

لكن ابن سناء الملك يستدرك علّى نفسه فيُعدّ بعضاً من ذاك النوعِ المكتوب بالفصحى موشحاً:

([illegible])[6]

وهذا الشرط كما هو واضح خاص بالموشحات الفصيحة والسائرة تحديداً علىّ أوزان الفراهيدي وبحوره.

■* فارق الموشح نظام البيت المبني على شطرين فقدم تشكيلات جديدة.

نستنتج من رأي ابن سناء الملك أن الموشح كفن أدبي محدَث هو خروج على التقاليد الفنية الشعرية العربية. بل إن مشابهتها تقليد مرذول، وشعراءها من الضعفاء بالنسبة لصناعة وابتكار الموشحات. فإذا ما تذكرنا أن جلّ مصادرنا القديمة لا ترى الشعر خارج الشكل العربي المألوف والموروث لعرفنا أهمية خروج الموشح على التقاليد لكونه نتاج حضارة تختلف اختلافاً بيّناً عما كان قبلها، وعما هو موازٍ لها وسائدٌ في الشرق العربي. وهذا يعني أيضاً أن ذاك الخروج لا بد سيجد لنفسه بديلاً موسيقياً يضبط النظم ويحفظ من الشطط والاستطالات غير الضرورية أو المرغوبة. لكن الملاحظ أن هذا البديل لم –ولن– يوجد كما يتوهم بعضهم في محاولة قوننته لأن:

[illegible]

---

[4] نقلاً عن د. إحسان عباس. مرجع مذكور ص 218.

[5] ابن سناء الملك. دار الطراز. ص44 ويتابع (ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء).

[6] ابن سناء الملك. دار الطراز. ص 44. ويتابع (ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء).

[illegible] [7]

مما جعل الموشح فناً مفتوحاً في جانبه الأكثر رحابة على الاجتهاد الإبداعي، بدليل أن أحداً لم يستطع حتى الآن حصر، أو ضبط –موازين الموشحات بالرغم من محاولة العالم الألماني "هارتمان" وتحديده لمائة وستة وأربعين وزناً. [8] وهذا الرقم لا شك أمر مثير، لأن هذه الوفرة من الأوزان تشير إلى أن كل موشح –بشكل عام– يكاد أن يستقل بموسيقاه الخاصة به، فتفتح الباب واسعاً على نظرية الاحتمالات التي يمكن للعقل المبدع أن يوظفها في محاولة ابتكارٍ وتفنّنِ شكلي موسيقي إيقاعي في الدرجة الأولى. وبذلك يمكن الإدّعاء بأن هناك الكثير من الأوزان كثيرة الموشحات نفسها. لهذا كان رأي الدكتور جودت الركابي –في تحقيقه لكتاب دار الطراز– أكثر تفهماً، ووعياً ، من غيره من الدارسين لطبيعة فن الموشح حين نظر إليه بعيداً عن العروض بل وعدّ جماله من حريته –المشار إليها– في عدم التزامه بأي وزن عروضي، وبذلك يتطابق رأيه مع رأي ابن سناء الملك – وهو الأديب الذواق، والحساس– في أن الموشحات:

([illegible]) [9].

ولهذا نرى ابن سناء الملك يسعى –أيضاً– إلى تأكيد أطروحته بأطروحة أخرى أكثر حسية، وهي أن الموشح لا يستقيم إلا بالتلحين على آلة الأرغن، إذ أن أكثر تلك الموشحات:

([illegible]). [10]

وآلة الأرغن –كما يبدو– هي الآلة الرئيسة التي كانت الموشحات تُلحّنُ عليها وتُغنّى –بالبناء المجهول– لكونها آلة هوائية شجيةً ومطربة. ومع أن عبارة ابن سناء الملك المقتبسة غامضة، ولا تبرر سبب استعمال آلة الأرغن كشرط رئيس لاستقامة الموشح لحنياً –مع ذكره آلاتِ الأوتار مطلقة– فالذي يمكن تخمينه –وبثقة– أن تلك الآلة تسمح بامتدادات صوتية هوائية من حيث الغناء، الأمر الذي يعكس أمرين:

[illegible]: وهو المهم، أن العرب تخلّوا –جزئياً– عن آلات الأوتار لصالح آلة أجنبية. وهي –آنذاك– آلة كنسية تُستخدم في مصاحبة التراتيل والأناشيد الدينية، مما يسمح بتصور أسلوب غناء ممطوط يشبه –فيما بعد– أسلوب الإنشاد البيزنطي. وهذا يعني تحولاً في الغناء العربي يتطابق مع توصيف الجاحظ لغناء الفرس والعجم منتصراً لأساليب الغناء العربية التي تضع الموزون على الموزون دون أن تمط كما في موسيقاتٍ غيرها [11] ولعل هذا ما جعل الدكتور إحسان عباس يتوهم ويتحفظ على وظيفة الأرغن بسبب أنها كبيرة ثقيلة وتحتاج إلى مكان ثابت تتوضع فيه فلا تغادره مما يشكل استحالة لأن تكون شعبية يمكن نقلها –كالعود– من مكان إلى آخر، واستخدامها في النزهات خارج المدينة.

*** لغة الموشح هي العربية إلا أنها عربية الحضارة الحديثة الطارئة النابعة من لغة الشارع العربي والإسباني الممتزج.**

أما الأمر الثاني فهو أن الأرغن كآلة لها حضورها الفني باعتبارها هواءً مستمراً بسبب الضغط على ملامس ودعسات مخصوصة، تسمح تقنياتها بالمدّات الغنائية بما يحقق إقامة الكثير من التوازنات اللحنية، وبخاصة بالنسبة للأوزان المختلفة. ولعل ما أوهمَ الدكتور إحسان عباس هو قياسه لهذه الآلة بما هو شائع الآن من أشكالها من جهة، وبما أوحت به بعض رسوماتٍ قديمة لآلة الأرغن الهوائية فأنساه ذلك حقائق أخرى.

غير أن الباحث الموسيقي السوري مجدي العقيلي يرى غير ذاك الرأي، وهو يذهب إلى أن الأرغن الموصوف لدى ابن سناء الملك يشبه القِربةَ الجلدية السكوتلاندية، معتمداً في ذلك على رأي للخوارزمي أثبته العلامة محمد كرد علي في كتابه خطط الشام. وهو أرغن ذو سلم موسيقي طبيعي يعطي موسيقا عربية بكل تلويناتها النغمية. يقول العقيلي إن:

[illegible]

[7] نفسه ص 13 المقدمة، والكلام للدكتور إحسان عباس.

[8] في الأدب الأندلسي –الدكتور جودت الركابي ص 302.

[9] دار الطراز ص 47. والقول يكشف استحالة وضع قوانين وموازين كما عجز ابن سناء الملك.

[10] نفسه ص 35.

[11] البيان والتبيين: الجاحظ ج1 ص 85. تحقيق عبد السلام هارون دار الفكر – بيروت ط4.

[illegible] [12]

ثم يقتبس العقيلي نص الخوارزمي من خطط الشام الذي يكشف بوضوح:

([illegible]).[13]

ومن التدقيق في بعض ألفاظ النص المقتبس سترى أن هناك أنواعاً لآلة الأرغن، فهناك الكبير منها، وهناك الصغير بدليل قوله "رقاق كبار".

([illegible])[14]

بل إن هناك أشكالاً للأرغن انفرد كتاب "تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها" للدكتورة منى سنجقدار شعراني بعرض صور لهذه الأشكال تكشف عن الحجوم وعن تقنيات الاستخدام والعزف. وبذلك نزداد وثوقية من فكرة إمكان استعمال الوشاحين العرب لآلة الأرغن والتلحين والغناء بها وعليها، خاصة وأن حجومه الصغيرة تمكن من نقلها من مكان إلى آخر، سواء أكان المكان مغلقاً كالبيوت والقصور، أو كان مفتوحاً كالبساتين والحدائق والرياض والمتنزه، ولعل مثل هذا الرأي يصبح أكثر ثباتاً وثقة حين استيقنا أن الأرغن مصنوع من جلود الجواميس مما يكسبها خفة في الحمل والانتقال من مكان إلى آخر ومما يجعل اعتراض الدكتور احسان عباس قليل القيمة لما تقدم خاصة وأن اليونانيين كانوا يحملون هذه الآلة معهم في حروبهم :

([illegible])[15]

"الذي يميز فن الموشح ويكسبه جمالاً ليس العروض المقننة بل حرية الوزن التي تقودها حرية الأذن الموسيقية.

من كل ما تقدم يمكن أن نستخلص أن الوشاحين العرب كانوا قد لحنوا موشحاتهم، وغنوها، وأقاموا عروضها على آلة الأرغن للأسباب التالية:

1- لأن سلم الأرغن سلم طبيعي يعطي أجزاء النغمة، أي الأرباع وثلاثة الأرباع، وبالتالي فإنه يعطي العازفين والملحنين والمغنين والسامعين الأنغام العربية المتداولة الآن. وبذلك يصبح قول عبد العزيز بن عبد الجليل حول سلم الموشحات الأندلسية مشكوكاً فيه، يقول:

([illegible] ...)[16]

وحقيقة هذا الرأي تعود إلى الدكتور محمود الحفني في حديثه عن الموشح وابتعاده عن أسلوبه اللحني والإيقاعي. والشك الذي يجب أن يقوم حول هذه الأطروحة يستند إلى أن الموشحات الأندلسية كانت خالية من أرباع الأصوات، أي كانت تقوم على سلم معدّل لا يعطينا سوى أصوات كاملة كما هو حال السلم الموسيقي الحالي. وهو سلم أخترعه (باخ) بعد أن ألغى الأرباع من السلم الطبيعي لضبط وتوحيد النغمات لدى العازفين.

وأما أن الموشح قدا نحرف عن مساره اللحني والإيقاعي فمردود، ليس من حيث تأثير المقامات العربية و(التركية) فيه، بل

---

[12] السماع عند العرب: مجدي العقيلي –ج2 – ص143- 144.

[13] نفسه. ص 143. وانظر نفس النص مع بعض التعديلات بسبب الترجمة في كتاب تاريخ الموسيقا العربية وآلاتها (ص121) والقول منسوب إلى أرسطو طاليس على لسان حاجي خليفة في كشف الظنون.

[14] تاريخ الموسيقا العربية وآلاتها ص 118. د. منى سنجقدار شعراني معهد الانماء العربي- بيروت 1987.

[15] نفسه ص 127. وانظر ملحق الصور نقلاً عن د. سنجقدار.

[16] الموسيقا الأندلسية المغربية – ص45.

من حيث أنه:

(... [illegible] ...)[17].

ثم يضيف عبد العزيز بن عبد الجليل إلى استدراكه هذا، استدراكاً احتجاجياً على أن أنكر أن يمت الموشح الشرقي إلى الموسيقا الأندلسية الأصيلة بصلةٍ ما بحجة أن هذا الموشح خالٍ من الخصائص اللحنية والإيقاعية قائلاً:

([illegible])[18]

2- لأن الأرغن الموصوف لدى ابن سناء الملك – وبعد توفيره السلّم الطبيعي النغمات –يمتلك إمكانية نقله من مكان إلى آخر بسهولة. فإذا أضفنا طبيعة الأصوات الشجية التي يمنحها وهي تتأرجح بين الغليظة والمتوسطة والحادة مع مزايا النغم الممزوج بالهواء كما الناي والفلوت والزورناي من الآلات الهوائية، لعرفنا قيمة الابتهاج والفرح بهذه الآلة التي حلّت محل الأوتار في الضبط والتوزين والاصلاح، والتطريب.[19]

■* العرب تخلوا جزئياً عن آلات الأوتار لصالح الآلات الأجنبية، وهي آنذاك كنسية.

3- الموشح والايقاع والترنُّم:

ولما كان هذا الشأن العظيم لآلة الأرغن لدى الأندلسيين بعامة، ولدى ابن سناء الملك بخاصة فإننا نراه يندفع بثقة ليطرح – ربما على أرضية أن الغناء على غير الأرغن مجاز – مشكلة جبر المكسور من أوزان الموشحات (!!!)، وبما يتناقض بوضوح مع أطروحته السابقة حول تحرر الموشح من قوانين الأوزان، ومن قوانين العروض، وقد أعيته وأعجزته عن فعل ذلك شخصياً.

وبتأمل رأي ابن سناء الملك بهدوء سنكتشفُ –ليسَ التوجّهَ المشروعَ نحو تنظير فكري للموشح كفن مستحدث، ولكنْ – التمحّلَ المقصودَ لتبرير علاقةِ الموسيقا بالموشح من جهة وهذا من نافلِ القول، وقدرة الموسيقا –والأرغن بالتحديد– على جبر المكسور من الأوزان(!!) من جهة ثانية، والغمزَ –ربما– بالشاعر الوشاح من جهةٍ ثالثة، ولعل المثال الذي طرحه هو في كتابه "دار الطراز" والذي تلقّفهُ من بعده الدارسون كثيراً يوضح ذاك التمحُّلَ وتلكَ القسْريّةَ في التنظير.

قال الوشاح الأندلسي ابن بقي:

مَنْ طالبٌ   ثارَ قتلي ظبيَاتُ الحدوجِ   فتَاناتُ الحجيجِ

وبالتنقيب في هذا الجزء من الموشح يرى ابن سناء الملك –ومتابعوه– أن فيه خللاً وزنياً أصلحه الملحن –اللحن– حين أضاف بين جيمي "الحدوج... و ... الحجيج" لفظة (لا لا" ليستقيم التلحين، أي ليستقيم الميزان [20]. وقد تابع هذا الرأي كثيرون وعلى رأسهم الدكتور فؤاد رجائي في كتابه القيّم (من كنوزنا)، لكنه يستدرك على ابن سناء الملك بأن اللفظة ليست (لا لا) بألفيْ مَدٍّ، بل هي (لالَ) بألفِ مَدٍّ للأولى، ولامٍ متحركةٍ بالفتحةِ الثانيةِ فقط، فيكون الموشح بحسب رأيه من البحر البسيط، وعلى النحو التالي:

مَنْ طالبٌ ثارَ قتلي ظبيَاتُ الحدوجِ (لالَ) فتاناتُ الحجيجِ [21]

■* عندما أخذت مصر هذه الموشحات سارت فيها على النظام الموسيقي الأندلسي.

تقوم أهمية ذاك الرأي على أن جميع القائلين به، وبإصلاح الوزن ينطلقون في أطروحتهم من موقع منحاز سلفاً للعروض الشعري الخليلي. والحكم على هؤلاء بالانحياز يبرره أنهم جميعاً أهملوا التجربة الناجزة للموشح نفسه كحالة إبداعية جديدة، وكَفَنْ

---

[17] *نفسه ص 44.*

[18] *نفسه ص 43- 44. (مالوف) هي مألوف بتخفيف الهمز. نوع من الغناء المغاربي*

[19] *كان هناك أورغن مؤلف من أوكتاث واحد وطوله في حدود المتر الواحد. انظر الحياة الموسيقية عدد 3-4/ 1992*

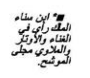
[20] *دار الطراز: ص (50). وقد توفي ابن بَقي سنة (540هـ 1145م)، انظر ص 196.*

[21] *من كنوزنا ص 132- 133، وانظر في الأدب الأندلسي جودت الركابي ص 301.*

شعري مُحدَثٍ مستقلٍ عن الشعر العربي وأدواته وتقنياته وأشكاله، لأن هذا الفن الجديد، والثوريّ، يقوم على الحرية، وبذلك فقد جهد هؤلاء الباحثون في كَبْتِ الفرصة العظيمة التي كادت أن تتيح للشعرية العربية –آنذاك– أن تتنفس نسمة الإبداع والابتكار خارج النمط الشعري السائد من حيث الوزنُ والشكلُ –الصورة– واللغةُ والأداء، كتعبير عن روح حركة المجتمع الحديث، والمدّ الحضاري المتنوع المشارب والمؤثرات. وقد انتظرت الشعرية العربية ردحاً طويلاً من الزمن يتجاوز الثمانمائة سنة لكي تقوم بطفرتها الثورية الفذة في أربعينات القرن العشرين لتتحرر من النمط الخليلي وتنجز قصيدة التفعيلة، ومن ثم تشكيلات شعرية أكثر حداثة كقصيدة النثر مثلاً.

والغريب في الأمر أن أولئك الدارسين، وبخاصة المحدثين منهم –كانوا قد تجاوزوا مسألة لغة الموشح شبه العامية، والخرجات الأعجمية، وصورته التشكيلية الغريبة المفارقة للصورة التقليدية للقصيدة العربية، وتوقفوا عند مسألة الوزن فقط متحيزين له بدعوى هي أقرب إلى الكذبة إن لم تكن كذلك حقاً.

غير أن ذاك الموقف يشي بحقيقة أن ابن سناء الملك الذي رأى في الغناء والأوتار والملاوي.. الخ.. مجلى الموشح، وأن متابعيه قد عبّروا بما لا يدع مجالاً للشك في أنهم ملكيّون أكثر من الملك، فوقفوا محافظين في وجهِ أحد أهم منجزات الحضارة العربية الإسلامية الجديدة في الأندلس، وبخاصة البنية الذهنية الفكرية المتحررة من ربق سطوة الإنجازات السابقة من شعر العرب في محاولة جريئة للتعبير عن واقع متعيّن يزدهي بالخلاّب من الألوان والأنغام والمدهشات. ولا أظن الاحتجاج بالملحن الذي جبر ذاك الكسْرَ –الخلل– الوزني في الموشح المذكور سوى قناع يخفي وراءه التمسك بالعروض الخليلي.



فمن جهة الموسيقا يفيد رأي ابن سناء الملك ومتابعيه في كل الأعصر بما يلي:

أولاً– إن الغناء العربي القديم –والمعاصر للدولة العربية الأندلسية– كان قائماً بالضرورة على توفر الوزن العروضي للشعر لأنه المرشدُ والدليل لإقامة الوزن الموسيقي، استناداً إلى مقولة الجاحظ التي تذهب إلى أن العرب يمتاز غناؤها بأنها:

([illegible])[22] .

ولو دققنا النظر في هذا القول لوجدنا أن الأصل فيه هو الميزان الشعري. بل وكأنه لا وجود للميزان الموسيقي الذي هو أدقّ ضبطاً وأكثر حساسية من حيث الأزمنة والمدد والمقادير.

ثانياً– يؤدي الرأي القائل بضرورة الوزن العروضي –بشكل عام– إلى أن العرب كانوا فقراء بالإيقاعات الموسيقية من حيث العدد، والتي لا تسمح للموسيقيين بحرية اختيار أفضل وأرحب لإنجاز ألحانهم الموسيقية، ولا أظن الأمر كذلك. بل كان لديهم اثنان وعشرون تركيباً إيقاعياً كما ورد في كتاب "من كنوزنا"[23]، وفي رسائل إخوان الصفاء[24].

ثالثاً– إن الملحن لم يكن يرى الإيقاع الموسيقي مستقلاً عن الوزن الشعري مراعاة للسائد المسيطر بما هو سلطة، ولذلك كان هذا الموسيقار يُخضع الموسيقا للشعر، مما جعل –ويجعل– هذه النظرة عسيفة، وغير علمية لسببين اثنين:

السبب الأول أنه يجعل الموسيقا تابعة، والشعرَ متبوعاً.

السبب الثاني أنه يقيس المنضبط بالزمن والذي لا يخضع لأية مزاجية أياً كان شأنها– وهو هنا الموسيقا بما هي وزن دقيق– بالمنفلت عن الضبط الدقيق وهو هنا الوزن الشعري الخاضع لكثير من التبدلات حذفاً وزيادة في الزحافات والعلل، وهو –من ثم– لا يقوم على أية مقادير زمنية معلومة المدة كما هي أزمنة نقرات موازين الموسيقا.

رابعاً– إن قياس الموسيقا على الشعر من حيث الوزن يجعل التلحين صناعة بحتة، وهو ليس كذلك لأنه إبداع. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على قلة حيلة الملحن وضعف ابتكاره وتجديده لكونه مقيداً بقيود. ولا شك في أن هذا الرأي يناقض الواقع التاريخي الذي أفرزه إبراهيم الموصلي وابنه اسحق، وإبراهيم بن المهدي، وزرياب، وغيرهم من جهابذة الموسيقا والغناء العربيين، لأن هؤلاء كانوا –بالتأكيد– أكبر من كل تقييد وتقنين.

---

[22] *البيان والتبيين: ج1 ص 385*
[23] *من كنوزنا ص. ص: 109–101–111*
[24] *رسائل إخوان الصفاء: ج1– ص 198.*

[illegible]- إن عمل الملحن الإبداعي بإضافة لفظة (لا لا، أو، لالَ) لجبر الوزن الشعري أو الموسيقي هو نكوص مذموم وارتداد عن ثورة الموشح الرائدة. وما الملحن -إن كان حقاً فعل ذلك!!- سوى فنان تقليدي لا يرى الإبداع خارج العروض، بينما يقوم في مقابله -مجابهةً- شاعر فنان، متحرر، متجاوز للشعرية والموسيقية السائدتين، وشتان ما بين هذين، الملحن والوشاح، من فوارق مدهشة!!.

لكن، وبالشك في صحة الرواية السالفة يبدو لنا الملحن -من وجهة نظر مختلفة- مبدعاً جريئاً، ومبتكراً لأسلوب جديد في الغناء والتلحين وذلك بإضافة لفظ الترنم (لا لا) بما يعكس هاجس الإبداع لديه،

ويُعوِّضُه عن قيود النص والتقليد، فيتيح بذلك مجالاً حيوياً لحرية عظيمة في النغم واللحن والإيقاع وأسلوب الأداء، مما يجعل مجالسَ السمر مجالسَ إبداع راقية رائدة، وبعيدة عن أن تكون مجالس لهوٍ وخمرٍ وهذر. ولعل الموسيقار العربي السوري مجدي العقيلي يكون المثل الطيب والمضيء على ذاك التفنن الإبداعي وقد ابتكر لموشحة لسان الدين بن الخطيب لحناً جميلاً، مطرباً متنوع النغمات والإيقاعات، تحكمه نغمةُ (الهزام) كبنية لحنية نغمية، ويسلكه إيقاع (الدور الهندي الذي ميزانه 8/7) وهو من فصيلة الموازين والإيقاعات العرجاء الجميلة التي تمتاز بكونها غيْر متناظرة من حيث كتل مُددها، تقول الموشحة:

[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] (25) [illegible]
[illegible] [illegible]

ففي هذا اللحن نتلمس بصفاءٍ وروعةٍ كيف تغدو ألفاظُ الترنم (يا لا لا.. الخ). جملاً لحنية -وإيقاعية- مستقلة عن سياق النص اللغوي الشعري، تزخرف اللحن الأصلي، وتصوغ نفسها على أنها لحن موازٍ قوامه الأصوات، وتفسحُ في الآن نفسه المجال لارتجالات المطرب المبدع المتمكن من فنه، كما هي حال مبدعنا العربي السوري صباح فخري. وتتيح للمستمع -أيضاً- أقصى حالات الطرب المتاوية ما بين الأنغام الموضوعة في الألحان والطبقات الصوتية المختلفة والترجيعات المتبادلة ما بين المطرب والمجموعة. ومثل هذا كثير في موشحاتنا العربية، وبخاصة في سورية ومصر، وقد أدخلنا الغناء الإفرادي -دور المطرب- مع المجموعة، بعد أن كان غناء الموشحات في أصوله يقوم على الغناء الجماعي الذي يبعث اللذة والنشوة ويهيج الطرب لدى الجميع لكونهم فاعلين ومنفعلين في الآن نفسه. أي إنهم مُنتجون ومستهلكون لفنونهم إن جاز التعبير، وهذا من أعظم فضائل الغناء الجماعي.[26]

بالاستناد إلى الاستنتاجات السابقة، يذهب الظن بنا إلى أن الملحن العربي القديم كان قد ابتكر، أو استعمل، لفظة الترنم (لا لا) لأحد أمرين، أو لكليهما معاً غابا -في رأينا- عن ابن سناء الملك ومَنْ تابعه في ذلك مِنْ بعد. هذان الأمران هما:

[illegible]: استكمال الوزن الموسيقي (الإيقاع)، وليس الوزن العروضي. إذ عندما وصل الملحن في بناء لحنه إلى نهاية جزء (الحدوج) احتاج إلى ألفاظ غير موجودة في النص لبقية في الميزان الموسيقي حتى يكتمل له الدورُ الإيقاعي الذي هو:

[illegible][27].

فإذا ما انتبهنا إلى أن المدّ والمطّ في كلمتي (الحجيج والحدوج) قبيح جداً، لكونه يقلب حركة الجيم المكسورة إلى ياء مشبعة

الغناء العربي القديم والمعاصر للدولة العربية الأندلسية كان قائماً بالضرورة على توفر الوزن العروضي للشعر.

---

[25] *في الأصل:حين لذ النوم، وربما استُبدِل اللفظ تأدباً، وهو مختلف قليلاً لدى د.الركابي. انظر في الأدب الأندلسي ص 334.*

[26] *يمكن الاستماع إلى الموشح المذكور بصوت المطرب المبدع صباح فخري لنرى إلى ذلك الشغل الغنائي المدهش على لفظ الترنم (يالا لا- يا لا للي... ليل يا ليل) وبخاصة في الطبقات الحادة من جواب المقام، وبما ينسجم مع ترجيع وترديد -مجاوبة- المجموعة الغنائية- الكورس- للحن الخانة.*

[27] *انظر الموسيقا الأندلسية المغربية، ص 196. والكلام لعبد المؤمن الأرموي صاحب الرسالة الشرفية في الموسيقا. عبد العزيز بن الجليل -عالم المعرفة- الكويت 1988.*

سمجة، فإنّ (لا لا) خير معين فني ممتد صوتياً بسبب حرفي (الألف) مما يقيه من سوء المطّ ويمنحه شغلاً جميلاً في لفظ مُبْهَم من المعاني اللغوية، ممتلئ بالمعاني الصوتية المجردة التعبيرية.

■* الملحن لم يكن يرى الإيقاع الموسيقي مستقلاً عن الوزن الشعري.

ثانياً: ابتكار الملحن لجملة موسيقية غنائية يرددها المطرب دون ألفاظ ذات معنى كما تقدم، يعيدها ويكررها مرتجلاً على عدة مقامات وطبقات صوتية وتنويعات إيقاعية فيُحدِث بذلك إنشاءً عظيماً، ويثير الطرب ويعمق الإصغاء (التلقي) الفعّال، وينشّط الاستماع، ويدفع إلى التمايل أو الرقص لدى الجمهور ويتركهم في صدمة المدهش والجديد والمفاجيء، وهذا الأسلوب من طبيعة موسيقانا العربية، وهو ضرب من ضروب التحفيز والتنبيه والمتابعة دون ملل أو سأم. والمتتبع لغنائنا العربي يعرف أن موشحاتنا تزخر بهذا الأسلوب من استعمال ألفاظ الترنم. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن هذا الأسلوب المترنم هو أسلوب عربي صرف، وليس تركياً كما يذهب -ويدّعي- بعضهم، بدليل ظهور (لا لا) في موشح أندلسي لم يكنِ الأتراك بعد قد أصبحوا سلطة تفرض ثقافتها على الآخر، ولعل رأي الباحث مجدي العقيلي يسعفنا كثيراً في درء الشبهة أو الظن أو ما شابه ذلك حول هذا الترنم حيث يرى أن قواميس الغرب ليس فيها معنى ما، مفيداً للفظة (لا لا)... ومثلها (يا لا للي...)، على العكس تماماً من موسيقانا العربية التي تشكل فيها لفظة الترنم (لا لا) اسم الله العظيم. ففي اللغة السومرية هي (إنليل) إله السماء والأرض والخصب. وفي الآرامية هي (ليل) إله الليل. وفي العبرية هي (إيل) الذي هو كنعاني وهو اسم الله كذلك في البابلية.[28]

أما المسألة الأخرى فهي أن لفظة (لا لا) وأخواتها -لما فيها من حروفٍ مَدٍّ صائتة -تساعد الملحن والمغني كثيراً على الاستطالة في الأداء، وبخاصة في أساليب الترداد والتناوب الغنائي بين مجموعتين، أو مطرب ومجموعة، إضافة إلى الابتكارات والإبداعات الارتجالية في الطبقات الحادة من جهة، وعلى القصْرِ القائم على التلوين المبهر صوتياً ونغمياً ولحنياً وإيقاعياً بحيث يتناوب الغناء ما بين ممدود ومقصور ومُرجّعٍ ومكرَّرٍ .. الخ. ولو تأملنا وقوع لفظة (لا لا) في نص الموشح المقترح والمذكور سالفاً لعرفنا أن حرف الجيم لا يتيح مثل هذه الفرصة من الامتداد الصوتي إلا بالاشباع الذي يبدو قبيحاً كما قدمنا، مما يدل -وبنصاعة- على أن الملحن الأندلسي قد وعى بعلمه وثقافته وخبرته وإحساسه المرهف ضرورة استخدام ألفاظ ذات طبيعة موسيقية إيقاعية -على نحو ما نمدُّ لفظة "آه" للتوجع والترنم أيضاً - وتقديم صورة مبتكرة لأسلوب غناء جديد، فكانت (لا لا) الممتدَّة بألفيْها إلى الأعالي، أي إلى السموّ والتعالي (والإلهُ العظيمُ موصوفٌ أنه في العالي المفارق للأرضي المادي المحسوس) فيكون هذا الملحن قد ابتكر متتاليات لحنية ونغمية جميلة ومدهشة لم يدركها ابن سناء الملك للأسف.

إن ابن سناء الملك -وغيره- لم يتمكن على ما يبدو من قراءة الإنجاز اللحني والشعري إلا من حيث الشكل، فكان أن قدّم آراء تقسم الموشحات شكلياً إلى:

[illegible].[29]

على هذا النحو ينظر ابن سناء الملك إلى الإبداع، وهي نظرة تكشف عن رؤيتين متناقضتين أشد التناقض. أما الأولى فهي أن من الموشحات ما هو صحيح يستقل به التلحين دون معين خارجي، وأما الثانية فهي الموشحات الكسيحة العاجزة التي تحتاج إلى عكاز للمغني، وتناقض هاتين الفكرتين المضمومتين إلى جانب بعضيهما في فقرة واحدة ينبع من وجهة النظر الكلية لابن سناء الملك التي أعلن فيها صراحة عن عجزه اكتشاف نظام عروضي للموشحات، وهو إذ يلتفّ عليها من جهة الموسيقا وأوزانها فإنما يُناور مناورة لا طائل منها لكونه يقف في وجه الوضع الطبيعي لفن الموشح الذي وُلِدَ هكذا مخترعاً شكله وطبيعته ووظيفته التي تفارق -جميعاً- الشعر العربي التقليدي.

غير أن الدكتور فؤاد رجائي يزيد الأمر تعقيداً حين يتوقف طويلاً أمام أمثلة ابن سناء الملك، ليقوم بعملية تقطيع -توزين- موشح "من طالب" وفق نظام الإيقاع الشعري العربي، كما قدمنا سابقاً، وهو نظام (تُنْ- تُنُنْ- تُنُنُنْ).. الخ..[30]

---

[28] السماع عند العرب ج2 - ص144

لعل غناء (اللا لا) الشعبي المشهور يدل على ذلك وكأننا نقول (يا الله يا الله...) للتعجب والشكوى، ثم نسأل (ليش الزعل يا خالة) وبذلك نستعين بالله على الزعل وهجران الأحبة.

[29] دار الطراز - ص50.

[30] انظر من كنوزنا ص (105) وما بعدها والجهد المضني الذي بذله الدكتور رجائي.

وكان إخوان الصفاء قد أوردوا ذلك في أثناء حديثهم عن الموازين والإيقاعات الموسيقية وكيفيات تركيبها. [31] أما الدكتور رجائي فيُسْهِب في مطابقة الإيقاعين الشعري والموسيقي بحسب نظام "الأسباب والأوتاد والفواصل". ويبدو أن الدكتور رجائي لم يدرك -بسبب انهماكه الشكلي- أن ما فعله لم يكن يعني أولاً إلا إقامة العروض الشعري القديم، وإخضاع الإبداع الموسيقي، ثانياً، إلى عملية صناعية بحتة تعوّق الإبداع وتحدُّ من مسيرته وجدوى حضوره.

ومما يزيد الأمر غرابة هو أن نظام (تَنْ وأخواتها) يشوبه الكثير من الغموض، لكوننا لا نعرف له مقادير زمنية محدَّدَةً وبصورة يقينية، هي المقياس الذي يحكم وينظم أطوال الأوزان ومُدَدَها كما هي موازين الموسيقا. ولهذا نرى أن جميع من أبدى رأياً في مطابقة الوزنين الشعري والموسيقي قد سقط في فخ الغموض وفوضى الأزمنة، وبخاصة حين قياس (تَنْ بـ فا) و (تَتَنْ بـ عِلُنْ أو فعو) و (تَتَنْ بـ عِلُتُنْ..) الخ، أي بالسبب والوتد والفاصلة، فيكون هذا الإجراء قد أعاد إنتاج الأوزان الشعرية العربية ولكن بأسماء اصطلاحية أخرى، وهي أوزان غير مقيَّدةٍ بمقادير زمنية بالغيب، وافتعالاً وقسراً، خاصة حين يقوم الدكتور فؤاد رجائي -وعلى هواه- بعملية الإبدال والحذف بين الأزمنة فإذا (تَتَنْ) تصبح (تَنْ)، أي إنه أبدل بالوتد المجموع السبب الخفيف من أجل المحافظة على شكل "النوار" أي علامة السوداء الموسيقية والتي هي (1 من4) وقد توهم أن "تَنْ" تساوي (1 من 4)، فإذا كانت "المستديرة ذات الأربعة أزمنة" موجودة صراحة في الموسيقا فما هي العلامة الشعرية التي تعادل المستديرة لتكون أصلاً لـ "تَنْ"؟!. مرة أخرى ندعو إلى تأمل هذه العملية وبتدقيق أفضل.

تكشف محاولة إخوان الصفاء في توصيف الإيقاع الموسيقي عن إحساس مرهف بالموسيقا من جهة، وبالزمن المحدد المقادير الواضح، غير الملتبس كما هو الميزان الشعري. ولما كان الخليل بن أحمد الفراهيدي قد اخترع مصطلحاتٍ لعلم عروض الشعر فكان منها "السبب والوتد والفاصلة"، وسمى أصولها فردَّها إلى الحركة والسكون، فإذا إخوان الصفاء نهلوا من ذات المنهل ورأوا بعين اليقين أن أصل الإيقاع هو الحركة والسكون أيضاً. ولما كان الأصل المشترك بين الإيقاعيين الشعري والموسيقي واحداً فقد أرادوا اختراع مصطلحات ذات طبيعة صوتية للحركة والسكون وبما يشبه مكونات العروض الشعري فكان لديهم التالي:

سبب = حركة وسكون	وتد = حركتان وسكون	فاصلة= ثلاث حركات وسكون
//0= فا	//0 = عِلُنْ	//0 = فَعِلُنْ
تَنْ	تَتَنْ	تَتَتَنْ

وبذلك أبدلوا بالمصطلح المجرد مصطلحاً ملفوظاً في صيغة "تن" لضبط النقر الإيقاعي الشعري التقليدي بالتحديد كما في المثال التالي:

قِفَا نَبْ كِمِنْ ذِكْ رَا حَبِي بِنْ وَمَنْ زِلِي

// / // / / // / // //

تَتَنْ تَنْ تَتَنْ تَنْ تَنْ تَتَنْ تَنْ تَتَنْ تَتَنْ

فعو لُنْ مفا عيـ. لُنْ فعو لُنْ مفا عِلُنْ

وكأن القراءة الإيقاعية تلك إعادةٌ للكتابةِ العروضية من حيث هي متحرك وساكن، أي إننا في أثناء اللفظ أو الكتابة نتوقف عند كل ساكن لتحديد القراءة العروضية من جهة، وإجراء التقطيع العروضي وتسمية التفعيلة من جهة ثانية، كأن نقرأ مثلاً (فعولن) بصورة ملفوظة هكذا (تَتَنْ تَنْ) و (مفاعيلن) بصورة (تَتَنْ تَنْ تَنْ) وهكذا.

وما دام مثل هذا الإجراء ينطبق ببساطة وسهولة وخفة على الشعر ذي الشطرين فهل ينطبق هذا الإجراء الإيقاعي على الموشحات؟!!.

تفصح آراء الباحثين والدارسين المحدَثين، ومؤرخي الأدب والفنون عن إجماع شبه مطلق في أن الموشحات لها أنظمتها الخاصة بشكل عام. وقد اختصر ابن سناء الملك ذلك بعبارة ناصعة حين وصف الموشحات قائلاً:

([illegible])[32].

---

[31] رسائل إخوان الصفاء. ج1- ص 198

[32] دار الطراز. ص 47.

وبتحليل هذا النص سنكتشف أولاً -وقبل كل شيء- أن عروض الموشحات هي الموسيقا بإطلاق، أي بكل ما تضمّ من أزمنة ومقادير ومصطلحات وفنون.. الخ. ولهذا قال ابن سناء الملك بوضوح وبأسلوب النفي القاطع (مالها.. إلا التلحين) ثم أتبع عاطفاً (ولا ضرب إلا الضرب) مجانساً بين الضربين.

فالضرب الأول مصطلح عروضي شعري كما هو معروف، والضرب الأخر هو عملية عفق الأوتار بالأصابع، أو النقر عليها بالريشة.*

وأما الأوتار كمصطلح عروضي فهي مفاتيح آلة العود (أو القانون وهي الملاوي) من فعل (لوى يلوي) بمعنى (فتل الأوتار يفتلها) أي يضبطها ويُسَوّيها، وهي عملية (الدوزان). وأما الأسباب العروضية التي تربط مقاطع الكلمات -حروفها- إلى بعضها فهي الأوتار التي يعزف عليها العازفون فتخرج الألحان الموقّعة منها.

لكن هذا النص مقتبس يبقى ذا طبيعة شكلية ما لم نستنتج منه فكرة موضوعيةً مفيدةً تُبعِدُه عن مجرد المجانسة أو ثنائيات الاصطلاحات. ولهذا فإننا نذهب بثقة إلى أن مجرى فكرة ابن سناء الملك تقوم على وعيه العظيم بأن الموسيقا -بما هي موازين منضبطة- لا مجال فيها لزيادة أو نقصان على الإطلاق، كما يحدث في موازين الشعر وما يعتريها من نقص وحذف بالزحافات، أو من زيادة بالعلل، ومن ثم فإن تلك الموازين الموسيقية أكثر مطاوعة، وليناً، وانعطافاً، وحيوية، من الموازين الشعرية، بل هي ذات قدرة عجيبة على الإبطاء والإسراع والمدّ والقصْر بالكيفيات التي يريدها الملحن أو المغني. هذه السمات الخاصة والعظيمة -وغيرها- للموازين والإيقاعات الموسيقية كفيلة -وبفرادة مطلقة- أن تزن الموشحات، وأن تجعلها سوية دون غيرها من الأدوات الإجرائية الأخرى.[33] وهذا ليس سرّ الموشحات الأندلسية فقط، بل وسر الإيقاعات الموسيقية التي لا يعتورها أي خلل وظيفي أو شكلي برغم كل أساليب الأداء المتنوعة التي يقوم بها الموسيقي الملحن أو المغني. وهكذا، وفي هذه النقطة المضيئة، يثبت ابن سناء الملك فطنته الرائعة، والتي خانته قليلاً في أثناء حديثه عن موشح (من طالب) الذي تهافت عليه الدارسون للاستدلال على نقص في الوزن لا يَجْبُره سوى إضافة (لا لا) أو (لا لَ) بين الجيمين بحسب ادعائه.

ولو كان أولئك المشتغلون بهذه المسألة -وبخاصة المحدثين- قد وَعَوا رأي الدكتور جودت الركابي محقق كتاب 'دار الطراز' حول حرية الموشح وزنياً، لكانوا كفوا أنفسهم مشقة إثبات ما هو صريحٌ، واضحٌ، ولما كانوا اصطنعوا الشروحَ والقياساتِ وضروبَ التنظير المتعسفةَ والمتمحّلة.

4- الموشح بين النص واللحن:

إذا كان الموشح فنَ التحرر من القيود التقليدية للشعر العربي العمودي من جهة، وفنّ التكلفِ في اصطناع قيودٍ فنية حديثة واختراع مصطلحات جديدة تمايزه عن غيره من فنون القول الشعرية من جهة ثانية، فإن هذا كله يعني بوضوح وبساطة أنه يشكل مهاداً طيّباً للملحنين كي يتحركوا بحرية وحيوية في ابتكاراتهم غير آبهين بما يعيق عملهم من القيود الفنية القديمة، فلا يشغلهم سوى همّ الإبداع، لكون الموشح يتألف من أجزاء مختلفة العدد والطول، ومتنوعة القوافي والأوزان، الأمر الذي يقودنا إلى الحديث عن الموشح كبنية لحنية تنسجم كل الانسجام مع بنية الموشح الشعرية.

ولكي نتمكن -جميعاً- من تحقيق موازنة واضحة وعلمية بين النص واللحن وبين النظري والتطبيقي فسوف نعتمد على تقديم أمثلة من الموشحات مما هو مسموع كثيراً ومتداول بشكل جيد، بل ومتوافر في أشرطة التسجيل، وذلك بقصد إجراء تطبيق عملي بوساطة الأشرطة، وهو إجراء ذاتي فيه من المتعة قدر ما فيه من العلم، من أجل الوقوف على ما نذهب إليه من آراء وأفكار. والموشحات التي سنشتغل عليها هي:

1- موشح أيها الساقي إليك المشتكى لابن زهر الأندلسي

2- موشح أنشدي يا صَبا لإبراهيم طوقان

3- موشح زارني المحبوب وهو مجهول المؤلف.

والموشحات الثلاثة موجودة نصاً ولحناً وإيقاعاً في كتاب (من كنوزنا) في الصفحات (225- 25- 129) كما أوردنا أعلاه،

---

* *لعل استخدام ابن سناء الملك لفظة الضرب يكون إشارة إلى مضراب العود الذي غيّره زرياب من الخشب إلى ريشة النسر.*

[33] *لقد خصصنا دراسة مستقلة للعلاقة بين وزني الشعر والموسيقا.*

الأمر الذي يسمح –أيضاً– بمتابعة التدوين الموسيقي، إلى جانب شريط التسجيل، إن أمكن ذلك.

إن موشحة "ابن زهر" (أيها الساقي) تقدم لنا نموذجاً باهراً للفحص والدرس، لكونها معروفة من قِبَل الأعمّ الأغلب من الناس. وقد لحنها فأجاد تلحينها وأبدعَ الفنان والباحث الموسيقي العربي السوري "مجدي العقيلي" واختار لها مقام (الهزام) من جهة النغم، ووقّعها على إيقاعين مختلفين من حيث عددُ الأزمنة. أما الإيقاع الأول فهو إيقاع (الأقصاق) وعدد أزمنته تسعة، وصورته (8/9). وأما الإيقاع الثاني فهو إيقاع (الفالس) وعدد أزمنته ثلاثة وصورته (4/3). غير أن هذين الإيقاعين يشتركان في خاصية واحدة هي أنهما أعرجان، إذ أن صورة كل منهما مفردة (9–3)، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الإيقاع الثلاثي (4/3) هو بعض الإيقاع التساعي (8/9)، تماماً كما هي (فعولن) بعض (مفاعيلن) ومن جنسها. لنقرأ الآن النص:

[illegible]

[illegible] [34]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

أول ما يلاحظ في هذا الموشح الشعري انقسامه إلى قسمين رئيسين:

[illegible]: هو القفل، بحسب المصطلح الفني للموشحات، وهو ما نسميه "المطلع" تجاوزاً.

وهو مؤلف من جزأين يشبهان شطري البيت التقليدي، وقافيتهما هي الألفُ المسبوقة بالكاف في الشطر الأول، والعين في الشطر الثاني.

[illegible]: هو البيت، أو الغصن، أو ما نسميه "المقطع" (الكوبليه). والبيت مؤلف من ثلاث فقراتٍ (شطرات) تنتهي جميعاً بقافية واحدة هي الهاء والراء. وكذلك يختلف القفل عن البيت في هذا الموشح، وفي كل موشح، شعرياً كان أو عامياً.

غير أن ابن سناء الملك يعرّف الموشحَ بأنه:

([illegible] [35])

لكنْ وبرغم تعريفهِ ذاك الذي استقرأه من فحصه للموشحات الأندلسية والمغربية وغيرها، فإنه يذهب إلى أن القفل يمكن أن يتألف –يتركب– من جزأين وحتى أحد عشر جزءاً بدلاً من ثمانية أجزاء كان قد أقرها. بل إنه ينظم موشحاً قفله مركب من أحد عشر جزءاً، وهو موشح أقرع بدأ بالبيتِ وليس بالقفل، يقول:[36]

---

[34] *هكذا في دار الطراز ص 100. وفي الغناء تلفظها "ويشرب"*

[35] *دار الطراز: ص 32.*

[36] *دار الطراز: ص 133. انظر الموشح كاملاً، وانظر كيف يصوغ ابن سناء الملك الأحد عشر جزءاً وكيف يقطّعها!!*

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

ويؤكد ابن سناء الملك أن الأبيات لا بد من أنْ تتفق في الوزن وعدد الأجزاء وأن تختلف في القوافي. وأما الأقفال فيجب أن تتفق جميعاً في عدد الأجزاء والقوافي.

بيد أنه يمكن للأقفال أن تختلف أوزانها عن أوزان الأبيات، فيكون للموشح الواحد وزنان ينظمان أقفاله وأبياته، الأمر الذي يكسبه حيوية ورشاقة وجمالاً إيقاعياً ينسجم مع أطوال الأجزاء وتراتبياتها وإذا كان القسم الأول من الموشحات – وهو القانون العام– يقوم على وحدة وزن الأقفال والأبيات سواء أكان الموشح تاماً أو أقرع، فإن القسم الثاني لا يلتزم بوحدة الوزن، ولهذا يقول ابن سناء الملك:

(وقسمٌ أقفالهُ مخالفةٌ لأوزان أبياته مخالفةً تتبيّنُ لكل سامع ويظهرُ طعمُها لكلِ ذايق، كقول بعضهم:

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

فها أنتَ ترى مباينةَ الأقفال للأوزان مباينةً ظاهرةً، ومخالفة بعضها لبعضٍ مخالفة واضحة. وهذا القسمُ لا يجسُرُ على عمله إلا الراسخونَ في العِلْم من أهل هذه الصناعةِ، ومن استحق منهم على أهلِ عصره الإمامة.)[37]

هكذا يقر ابن سناء الملك جواز وشرعية قيام موشح على وزنين مختلفين، غير أنه يحترز على ذلك المذهب حيث يفصح عن أن هذا النوع لا يقدر عليه إلا الراسخون في العلم مستعيراً الألفاظ والمعنى من النص القرآني كقوله تعالى:

[illegible] .....)[38]

[illegible] ....)[39]

وهو إذ يستعير منّ القرآن الكريم فإنما ليدعمَ رأيه في المسألة، وليكسبَها هيبَتها فلا يتجرأ أحد على اقتحام التأليف في هذا النوع من الموشحات وهو ليس من أهل العلم الراسخين فيه، هذا من جهة. أما من جهة ثانية فقد فتح ابنُ سناء الملك للإبداع باباً للاجتهاد العالِم لإنجاز نصوص مبتكرةٍ، تماماً كما أوحى للملحنين من أهل العلم والراسخين فيه ليبتكروا ألحاناً متنوعة الإيقاعات والأوزان ومتعددتها.

هذا من جهة أوزان الموشحات. أما من حيث (الخرجةُ) فإنّها لما كانت مستعارة من نص أقدمَ منها فإنها سوف تستعير اللحن أيضاً. خاصة وأن الوشاح أول ما يفكر في الخرجة باعتبارها (مركزاً) وغاية يسعى إليها، ثم يعود ليبني عليها موشحته. وهذا الأمر إن دل على شيء فإنما يدل على أن الموشحات الأندلسية كانت قد بنت نفسها على ضروب متنوعة من الجمال المتداول لدى أهل البلاد من عرب مسلمين ويهود وإسبان مسيحيين وقد اختلطوا في أبهى عصر من عصور الآداب والعلوم والفلسفة والفنون والترف والرفاه، وعلى رأس كل ذلك فنون الموسيقا والغناء والشعر والزجل والموشح والرقص.. الخ. ساعتها والحال كذلك لا عيب ولا غضاضة في أن يرتبط الموشح الأندلسي ارتباطاً وثيقاً بالأغنية الشعبية على حد تعبير الدكتور عبد العزيز الأهواني إذ يرى:

([illegible]

[illegible]

[illegible]

---

[37] دار الطراز: ص 48.
[38] القرآن الكريم. الآية 7 –سورة آل عمران.
[39] القرآن الكريم. الآية 162– سورة النساء.

[illegible] [40]

وأما الدكتور إحسان عباس فإنه –من جهته– يناقش ما ذهب إليه ابن خلدون في مقدمته حول أسبقية من الموشح على الزجل، ويرد عليه رأيه بأسبقية الزجل العامي على الموشح إذ:

[illegible]

[illegible] [41]

ولما كان الوشاح يستعير –أول ما يستعير– الخرجة لشهرتها بلغتها العامية وبلحنها الجميل باعتباره لحناً شعبياً عربياً أو إسبانياً ليبني عليه موشحته فإن هذا المذهب يمتلك مصداقيته من حيث حتمية المثاقفة الناجمة عن اختلاط العرب المسلمين بغيرهم من اليهود والمسيحيين الإسبان من جهة، وبدليل أن الموشحات لم تعترف السلطة الرسمية بها في البداية لكونها خروجاً على التقليد والعرف العربيين والإرث القومي للشعر العربي ولموضوعاته وموسيقاه، فبقيت الموشحات بناء على ذلك فناً شعبياً يتداوله العامة بفرح غامر، وبقيت الخرجة مفتاح عمل الوشاح كما يقول الدكتور عبد العزيز الأهواني:

[illegible] [42]

هكذا إذن ارتبط الموشح من حيث مركزه الرئيس –الخرجة– بالأغنية الشعبية وبلهجتها العامية العربية –الإسبانية. وما دام الأمر على هذا النحو كما يبدو فإننا نكون في مواجهة القضايا التالية:

1– أعجمية الخرجة، وعاميتها كنص في الأعم الأغلب

2– لحن الخرجة الأعجمي باعتبار الخرجة جزءاً من أغنية شعبية شائعة.

وهذا بطبيعته سوف يؤثر على أسلوب الغناء وشكل اللحن والإيقاع.

3– آلة الأورغن التي يكون الغناء على غيرها مستعاراً بحسب رأي ابن سناء الملك الوارد في بداية هذه الدراسة.

وجميع هذه القضايا مدعاة لنهوض احتجاج ورفض لهذا الفن الجديد في بداية نهوض الدولة العربية الإسلامية، وهذا بدوره يقود إلى أن آلة الأورغن كان حقيقة لا مجال للشك في استعمالها من قبل الوشاحين والمغنين واللاهين بعامة لكونها آلة شجية الأنغام، وهي نوع آلي جديد يتعرف عليه الناس لأنه يساير تطورات الحياة الاجتماعية والرفاه العميم والترف الباهر إلى جانب ترف الطبيعة وازدهار العلوم والفنون فكان الأورغن –بحق– آلةً تعبر عن العصر، تماماً كما عبر ذات يوم الأوركورديون والبيانو والكيتار ومن ثم عبر الأورغ، وما يزال، عن هذا العصر أفضل تعبير، حتى إنه كاد أن يلغي جميع الآلات الأخرى. وإذا كان الدكتور إحسان عباس قد اعترض على حقيقة استخدام الأورغن بشكل شعبي بسبب ضخامته لكون ذهنه ذهب إلى أورغن الكنائس الضخم فإن ما أشرنا إليه من وجود آلات أورغن لا تتجاوز أطوالها المتر الواحد يجعل احتجاج وشك الدكتور عباس غير مقبولين الآن.

[illegible]

لكن الذي ينهض بقوة هو طبيعة سلم هذه الآلة التي تستتبع معها أسئلة حول طبيعة الغناء. فهل كان المغنون يؤدون أرباع النغمات كما هي الموسيقا العربية، أو اشتغلوا على السلم المعتدل الذي أنجزه باخ؟!!.

إن الشكل النظري للأسئلة تلك يجب أن تتطابق الإجابات عليها تلقائياً ومنطقياً مع طبيعة الآلة –الأورغن– ذات السلم المعتدل كما هي عليه اليوم في الآلات غير المعدلة. ولكن هل كان السلم المعتدل موجوداً آنذاك، وبالتالي لا وجود للأرباع الموجودة في موسيقانا العربية؟!!.

يرى الباحث الموسيقي المغربي عبد العزيز بن عبد الجليل أن رغبة عرب الأندلس في الاندماج في المجتمع الجديد قد

[40] *موشحات ابن بقي الطليطلي: ص 68. والتأكيد من قبلنا.*
[41] *تاريخ الأدب الأندلسي– عصر الطوائف والمرابطين ص 222. والتأكيد من قبلنا.*
[42] *موشحات ابن بقي: ص 98.*

دفعتهم إلى استعمال السلالم والمقامات الموسيقية المحلية [43]. بل إن هؤلاء الفاتحين من العرب والبربر -وقبل انتقال زرياب الموسيقار من بغداد إلى الأندلس – كانوا:

[illegible]

[illegible] (590–604هـ) [illegible][44]

وبناء على ذلك يكون الغناء على آلة الأرغن مبرراً ومشروعاً من وجهة النظر العلمية، ومن منظور الاحتفال بالآلة وأصواتها الشجية الممطوطة والمستمرة بسبب دفق الهواء الدائم والمستمر.

من جهة أخرى، فإن تناوب الغناء كان يقوم على أن يغني المغني البيت، ثم تقوم الجوقة (المجموعة) بغناء لحن الأقفال باعتباره لحناً معروفاً مسبقاً، لكونه لحن أغنية شعبية كما تقدم من القول. وهو لحن دلت -وتدلّ- عليه الخرجة المستعارة، بدليل أن الوشاح كان يصنع -أول ما يصنع- الخرجة التي هي القفل الأخير من الموشح، وهي خرجة مستعارة. ثم يعود الوشاح ليبني عليها موشحته. وكأن تلك الخرجة -وهذا مؤكد- هي المقصدُ والغاية والهدف لأنها تتضمن فكرة الموشح خاصة وأنها تتوجه إلى الغاية بأفعال "قال- غنّى- الخ..".

[illegible]

هكذا، وبالاستناد إلى حقيقة الخرجة، نجد أنفسنا أمام السؤال التالي:

هل يمكن الحديث عن جذر تاريخي لنشوء فن القدود بالاستناد إلى قضية الاستعارة اللحنية لخرجة الموشح من جهة، وهل يمكن الحديث عن الرأي المعاصر الذي يزعم أصحابه أن فن القدود ما هو إلا استعارة لحن شعبي قديم ذي نص لغوي بذيء ومُسِفٍّ أخلاقياً، وإلباس هذا اللحن نصاً أدبياً أنيقاً جديداً؟!![45]

يمكن الادعاء بثقة أن بين تيْنك المسألتين شبهاً من حيث استعارة اللحن. لكنّ ما يميز أحدهما عن الآخر هو أن استعارة الموشح لحنه الأندلسي الرئيس من الأغنية الشعبية كانت ضرورة حتمية، ونتيجة لقوة وفاعلية المؤثرات الثقافية الأندلسية العميقة في الحياة الإبداعية العربية الإسلامية، والتي تجلت في أنصع صورها من خلال فن الموشحات، الأمر الذي يدعونا إلى دراسة هذا الجانب بجدّيّة للوقوف على مدى وعمق صيغة الاستعارة اللحنية، مضافاً إليها فاعلية آلة الأرغن من جهة أولى، ومنظوراً إلى الموشح باعتباره إنجازاً إبداعياً عربياً برغم كل تلك المثاقفة، تهجّه العربُ أنفسهم لكونه ولِيدَهُمُ الفذ، فوضعوا له قوانينه الأدبية، تماماً كما وضعوا له مصطلحاته الموسيقية، خاصة إذا نظرنا إلى دور زرياب البارز في تفعيل اختراع الموشح وفق طرائق مدرسته الموسيقية الجديدة وإشاعته الكثير من أنماط السلوك في المأكل والملبس بما يتناسب والفصول وأصول تعليم الموسيقا والغناء والرقص. كل ذلك تمّ بما ينسجم مع الحس

الجمالي والفكر الأدبي الراقي، وبما يتوافق مع الوجدان الموسيقي الإبداعي من جهة ثانية، ومع فن الزخرفة العربية المدهشة بحيويتها واسترسالها وتدويراتها، بل وامتدادها إلى ما لانهاية. وهذا كله لا يشبه فن القدود المعاصرة ولا يمت إلى استعارة الخرجة من أغنية شعبية محلية. ولو كان الأمر كذلك بالنسبة للقدود، أي إن ألحانها مستعارة من ألحان شعبية (أو دينية) قديمة لكانت أكثر أغنياتنا قدوداً لكونها تتغير من حيث نصوصها الأدبية في كل حال، ولكانت -وفق ذلك المنطق- كل ألحان الدعايات الإعلانية المستعارة من أغنيات معروفة ومشهورة هي من القدود، وهذا أمر عجيب ومذهب لا يمكن إلا إنكاره، وذلك لأن القدود فنّ يختلف عن كل ذلك اختلافاً بيّناً.

لكنّ، وبرغم البعد الزمني الذي يفصلنا عن الأندلس العربية الإسلامية وأمجادها العلمية والأدبية والفنية.. الخ، إلى جانب أمجادها السياسية، فإن الروح العامة لفن الموشح ما زالت سائدة في المشرق العربي ومغربه بغض النظر عن بعض الفوارق التي تبدو دليلاً على البيئة الاجتماعية والفنية.

---

[43] الموسيقا الأندلسية المغربية: ص 16. عبد العزيز بن عبد الجليل. كتاب عالم المعرفة -الكويت- 1988.
[44] الموسيقا الأندلسية المغربية: ص 16. وانظر صفحات 24-43- 45.وغيرها.
[45] ناقشنا هذه القضية في بحث بعنوان (من الموشح إلى الدور) حيث تحدثنا عن القدود

وإذا كان المشرقيون قد وعوا أهمية هذا الفن العظيم فحاكوه، ثم نهّجوا لأنفسهم طرازاً شبيهاً بالموشح الأندلسي، ما لبثوا –وبخاصة في سورية– أن بدأوا يصدرونه إلى مصر وتونس، فإذا بالحركة الموسيقية للموشحات تنهض، ولعلنا لا ننكر على الإطلاق دور الشيخ على الدرويش في تأسيس المدرسة الرشيدية في تونس، وفيها فرقة للموسيقا العربية وبخاصة الموشحات. ولعلنا لا نجانب الصواب في أن السوريين –وبخاصة فنانى حلب– كانوا يصدرون فنهم التوشيحي الميّال إلى الإيقاع البطيء والطويل. ولعل ذلك له علاقة بتراث سورية عموماً بما هي وطن لحضارات عظيمة أنتجت طقوساً مقدسة على أنغام الموسيقا وأصوات الطبول. ثم كان الأسلوب الكنسي للتراتيل والصلوات بقصد التبتل والخشوع، هذا من جهة. ومن جهة ثانية ربما كان بطء الإيقاع ناجماً عن الحرص على شيوع الطرب باستخدام موازين طويلةٍ، وكثيرة أزمنةِ الصمتِ بين النقرات، وهذا بطبيعته يوحي بالبطء والزمن المسترخي وبليالي السهر، أي بما يعكس البيئة وطبع المجتمع دون غيرهم بحسب رأي إخوان الصفاء.[46]

إن روح الموشح القائمة على التنوع، والتنويع، والحرية، والزخرف في الشكل والمضمون تنعكس بوضوح في الألحان الموسيقية وأساليب الغناء والأداء الفردية، والجماعية.

في جميع الأحوال يمكن القول: إن الملحن استوحى في عمله بنية الموشح الفنية وتقسيماته، وأبدع على أساس هذا الاستيحاء ألحانه بما يتوافق مع تلك البنية.

غير أنه –وفي سياق تطور العصر والمفاهيم– اخترع لنفسه مصطلحات موسيقية جديدة تساير –وتطابق– مضمون المصطلحات الفنية للموشحات، فكانت حصيلة الموسيقا العربية المصطلحات المتداولة التالية:

مصطلحات الموشح الأندلسي	مصطلحات الموشح المعاصر الملحّن
1– القفل	الدور .
2– البيت أو الغصن	الخانة (البيت بالتركية)
3– الخرجة (القفل الأخير)	الغطاء (الختام)

ومع ذلك يُلاحظُ في المصطلحات الموسيقية المعاصرة أن مصطلح (الخانة) هو لفظ تركي يعني (البيت)، وقد تم استخدامه لكون السلطة العثمانية كانت القوة الضاربة سياسياً، وكان لا بد للغتها أن تسود بالقوة أيضاً، الأمر الذي استتبع معه ظهور المصطلحات الموسيقية التركية. وإن دل ذاك المصطلح –الخانة– على شيء فإنما يدل –تحديداً– على عمق الأثر الثقافي العربي –ومنه الموشح– في بنية الدولة العثمانية، ولعل فعل الثقافة يكون أقوى أثراً وأبقى من أي فعل آخر. ولهذا فإن إجراء اللسان بالمصطلح التركي لم يؤثر على حقيقة التقسيم الفني، لأن الأتراك تأثروا بالموشح العربي، بل إن الموسيقاريين العرب هم من نقلوه، ثم قام الملحنون الأتراك بإنجاز موشحات موازية للعربية. لكل ذلك كان لا بد من استخدام المصطلحات التركية خاصة حين تم العمل بالتركية لغة رسمية مفروضة على جميع رعايا الدولة.

لكن ما تجدر الإشارة إليه، ولو على سبيل الاستقرار، أن الشغل الموسيقي في (الخانة– البيت) كان أساس ابتكار الملحنين المصريين لفن (الدور الغنائي)، وليصير هذا الابتكار المحدَثُ أحد أهم فنون الغناء العربي. ولسوف يخترق بأصالته الابتكارية الموسيقية أسوار الدولة العثمانية ليؤثر فيها ثقافياً وفي الصميم. لقد انتقل أسلوب غناء (الخانة– البيت) القائم على مغايرة الطبقة الصوتية (للقفل– الدور) ومغايرة النغمة، والتلوين الصوتي واللحني والإيقاعي إلى (الدور)، ولكن بتوسع مدهش وبخاصة في جزء التناوب الترددي ما بين المطرب والمجموعة وهو ما يُعرف اصطلاحاً لدى الموسيقيين والمغنين بقسم (الهنك) بحسب المصطلح التركي. وهكذا نستطيع أن نميز –بالاستناد إلى ما تقدم– الأمور التالية:

أولاً: في ما هو متفق:

1– تتفق الأقفال في النص مع بعضها حكماً في: الوزن– القافية– عدد الأجزاء والفقرات.

2– تتفق الأدوار في التلحين مع بعضها حكماً في: اللحن– النغمة– الوزن– الطبقة الصوتية.

---

[46] انظر رسائل إخوان الصفاء: ج1– ص 196 – دار صادر– بيروت. وانظر أيضاً ص– 201 حول علاقة الإيقاع بالحركات والسكونات وأزمنة الصمت وقانون التناسب.

3- تتفق الأبيات في النص مع بعضها حكماً في: الوزن- عدد الأجزاء- عدد الفقرات.

4- تتفق الخانات في التلحين مع بعضها حكماً في: الوزن- اللحن- النغمة- الطبقة الصوتية.

5- تتفق الخرجة في النص مع الأقفال حكماً في: الوزن- القافية- عدد الأجزاء والفقرات.

6- يتفق الغطاء في التلحين مع الأدوار حكماً في: اللحن- النغمة- الوزن- الطبقة الصوتية.

ثانياً: في ما هو مختلف:

1- تختلف الأبيات عن بعضها في النص حكماً في: القافية

2- تختلف الأقفال عن الأبيات في النص حكماً في: القافية - عدد الأجزاء- عدد الفقرات- وربما في الوزن.

3- تختلف الأدوار عن الخانات في التلحين حكماً في: اللحن- النغمة- الطبقة الصوتية- وربما في الوزن.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن مصطلح "الموشح" في الاستخدام المعاصر، ولدى المغنين والموسيقيين والملحنين إنما يعني "الجنس الغنائي" أو القالب اللحني المتعارف عليه مضافاً إليه النص، بغض النظر عما

إذا كان هذا النص ينتمي إلى الموشح الأندلسي في شكله الأدبي، أم لا. وهذا يعني أن هذا القالب الفني الغنائي صار صنعة من جهة، ودالاً على عموم الفن العربي الغنائي النابع من روح الموشح الأندلسي الذي ما يزال أشقاؤنا المغاربة يحفظون فيه الكثير الكثير بفضل الحفظ الشفاهي. ومع ما بين الموشحين، المغاربي من جهة والمشرقي -سورية ومصر تحديداً- من فوارق شكلية في النص، إلا أنهما ينهلان -وكما تقدم- من ذات النبع تقسيماتهما ومصطلحاتهما، وربما أساليب الغناء التي تم تناقلها شفاهاً، بالرغم من إضافات السوريين والمصريين اللحنية والإيقاعية. لكنّ أهم ما يجب التنبيه إليه أنهما يحفلان بضروب الزخارف اللحنية والنغمية والإيقاعية والارتجالية، وهذا كله من صميم روح الموسيقا العربية، ومن طبيعة وروح السلم الموسيقي العربي.

وعلى هذا الأساس سيكون تحليلنا المبسط للموشحات الثلاثة المذكورة سالفاً نوعاً من إبراز الصلة -كما تقدم- بين الإرث الفني التاريخي والمنجز الإبداعي المعاصر، الأمر الذي يدل على سيادة الروح الأصيلة التي انتقلت من النص إلى اللحن وظهرت أكثر ما ظهرت في أصول الغناء.

5- تحليل النماذج الموسيقية:

يقدم لنا موشح ابن زهر (أيها الساقي) نموذجاً لحنياً جيداً. فقد بنى الملحن العربي السوري مجدي العقيلي لحن موشحه على وزنين موسيقيين مختلفين من حيث عدد الأزمنة ومن حيث طبيعتاهما.

أما الوزن الأول فهو (الأقصاق) وعدد أزمنته تسعة أزمنة موزعة بين نقر قوي (دم) و نقر خفيف (تك) وسكتات، وهو وزن مركب أصلاً من وزنين وصورته الرياضية (8/9). وهو وزن أعرج في مسيره باعتباره يتكون من أزمنه مفردة، مما يكسبه حيوية وتجدداً ويخرجه عن الرتابة التي تكون في الأوزان المزدوجة.

وأما الوزن الثاني فهو (الفالس) وعدد أزمنته ثلاثة أزمنة موزعة بين نقر قوي (دم) ونقر خفيف (تك) دون وجود أزمنة سكوت. وهو وزن أعرج كأخيه (الأقصاق) لكونه مفرد الأزمنة، غير أنه بسيط. ولكون صورته الرياضية هي (4/3) فإنه أسرع من الأقصاق، وهذا يخلق تنوعاً جميلاً في الغناء المتناوب ما بين:

1- الجملة الغنائية البطيئة تبعاً لوزن الأقصاق والجملة الغنائية السريعة تبعاً لوزن الفالس بسبب اختلاف مخرج كل منهما.

2- الجملة الغنائية الطويلة تبعاً لوزن الأقصاص المؤلف من تسعة أزمنة، بالقياس إلى الجملة الغنائية القصيرة تبعاً لوزن الفالس ثلاثي الأزمنة.

وهكذا، ومن خلال هذين الوزنين، تمكن الملحن مجدي العقيلي من إقامة تمايز شكلي جميل وباهر لا يخفى على الناس أجمعين من غير المختصين، مما يحسب هذا الأمر لصالح اللحن أولاً، ولصالح الملحن ثانياً، وينم عن وعي فكري فني راق وعلمي.

3- من جهة أخرى فإن صنيع الملحن العقيلي في استخدام وزنين مختلفين قد مايز وبوضوح لحن الدور -(القفل بلغة نص

الموشح) "أيها الساقي إليك المشتكى"، المبني لحنياً على وزن (الأقصاق)، عن لحن الخانة (البيت بلغة نص الموشح) "ونديم همتُ في غرّتهِ" المبني لحنياً على وزن (الفالس).

4- أما وزن الأقصاق، وبحسب ما هو متعارف عليه من حيث الاستخدام الغنائي، فبطيء -كما تقدم- وينسجم مع مزاج الشكوى والألم اللذين يبثهما ابن زهر من خلال معانيه الشعرية. وأما وزن الفالس فحيوي وثاب سريع، وينسجم مع مزاج الشك والتساؤل والاندهاش في قوله: (ما لعيني عشيت بالنظر؟) تماماً كما ينسجم مع مزاج استعادة الذكريات المفرحة، وأوقات السرور ولحظات العشق الجميلة في قوله: (ونديم همتُ في غرّتهِ).

5- يلاحظ -بسهولة- أن هذا الأسلوب اللحني يساير تقنية بعض النصوص الموروثة من الموشحات الأندلسية والتي تحدث عنها ابن سناء الملك في كتابه دار الطراز وأورد عليها بعض النماذج، الأمر الذي يشير إلى أن ما فعله مجدي العقيلي يقوم على معرفته ووعيه بالتراث من جهة، ونهله من هذا المعين من جهة ثانية لصياغةِ ألحان معاصرة غير منبتةٍ عن جذورها.

6- طابق الملحن العقيلي بين لحن (الدور- القفل) وبين لحن (الغطاء- الخرجة) بالنغمة واللحن والإيقاع وطبقة الصوت. وهذا بطبيعته مطابق لصنعة الأقفال في النص الأدبي للموشح الأندلسي تحديداً.

7- وإذن فقد طابق الملحن العقيلي بين الأدوار (الأقفال) من حيث اللحن والوزن والنغمة والطبقة الصوتية، وفعل مثل ذلك في الخانات (الأبيات). لكن، وفي موشح آخر، جميل هو (جادك الغيث) للوشاح الأندلسي لسان الدين بن الخطيب [47]، يقوم مجدي العقيلي بتلحين الموشح على وزن واحد هو (الدور الهندي) المؤلف من سبعة أزمنة وصورته الرياضية (8/7). وهو وزن مثل الأقصاق أعرج وحيوي ومركب وجميل.. الخ. غير أن الذي فعله العقيلي في هذا الموشح يقوم على ما يلي:

أ- ميّز لحن (الخانة- البيت) "حين لذّ الأُنس مع حلو اللمى" بالنغمة المخالفة لنغمة الدور (القفل الأول) "جادك الغيث إذا.. الخ".

فقد بدأ موشحه بنغمة (الهزام) الجميلة متهاوياً أنيقاً. وحين وصل إلى الخانة مايزها بنغمة (الراست) بدءاً من الجواب لينتهي على درجة مقام العجم بسلاسة ورقة وصنعة مدهشة.

ب- كما مايز بين الخانة والدور بالطبقة الصوتية، حين انتقل إلى جواب نغمة الراست -كما تقدم- ففصل فصلاً جميلاً وملفتاً للانتباه بين لحن الدور (القفل) "جادك الغيث" وبين لحن الخانة (البيت) "حين لذ الأنس..". فكان هذا الصنيع مدهشاً بجماله وأصوله ومحكاً للأصوات الغنائية لتقدم مهاراتها بين النغمات المتباعدة كالهزام والراست والعجم.

[illegible]

وبذات الروح والصنعة يشتغل الملحن يحيى السعودي على قصيدة الشاعر الفلسطيني ابراهيم طوقان "أنشدي يا صبا". يقول:

1- [illegible]	[illegible]
2- [illegible]	[illegible]
3- [illegible]	[illegible]
4- [illegible]	[illegible]
5- [illegible]	[illegible]
6- [illegible]	[illegible]
7- [illegible]	[illegible] (48)

---

[47] من كنوزنا: ص 228.

[48] ديوان ابراهيم طوقان. ص 152. دار القدس بيروت 1975. وفيه (أقربي) بدلاً من (قربي).

والقصيدة هنا ليست موشحاً كما هو واضح. بل هي جزء من قصيدة طويلة في ديوان الشاعر كان أسمى هذا الجزء (نشيد البلبل للوردة) غير أن الملحن السعودي قد صاغ اللحن وفق نظام الموشح من حيث التقسيم الفني، عبر اللحن، إلى أدوار وخانات وغطاء.

لقد لحن يحيى السعودي هذا النص على وزن السماعي الثقيل المركب والمؤلف من عشرة أزمنة، وهو من الأوزان الجميلة الباهرة التناسب بين النقر القوي والخفيف وأزمنة الصمت. إضافة لذلك فقد اختار السعودي نغمة "البستنه كار" المركبة من نغمتين اثنتين هما (الصبا والسيكاه)، وهي تركيبة جميلة فيها الكثير من الشجو والشجن إذ تبدأ بنغمة الصبا الحزينة الرخوة وتنتهي الجملة اللحنية على نغمة السيكاه في درجة القرار. وتشمل نغمة "البستنه كار" الأجزاء من "أنشدي يا صبا" وحتى "أنتِ منكِ الفتونْ"، أي ثمانية أجزاء من القصيدة، بحيث يشكل البيتان الأولان (1+2) الدور الأول، ويشكل البيتان (3+4) الدور الثاني وفق اللحن والنغمة والطبقة والوزن الواحد.

غير أن السعودي ينتقل ببراعة فائقة إلى خلق خانة متمايزة عن الدور لحنياً من حيث النغمة والطبقة بدءاً من قوله (أنشري ما طوت) محققاً بذلك نداء عالي الوتيرة، فيه الكثير من الاستغاثة وطلب العون والرجاء، ولذلك كان لا بد من رفع طبقة الصوت من خلال جواب نغمة العجم. وحين لا يجد ذاك النداءُ المستغيث جواباً ينحدر اللحن والنغمة والطبقة نحو النغمة الأصلية "البستنه كار" بما هي نغمة رضىً واستسلام للألم والحزن والخذلان. وقد تم ذلك في البيتين (5+6). أما البيت السابع والأخير (قربي من فمي) فقد شكل في اللحن وظيفة (الغطاء– الخرجة). للعودة إلى نغمة الدور الأصلي (القفل الأول)، وهذا ما حقق خلق حالة وجدانية شفيفة عبرت عن مزاج متألم يتناوب ما بين نداء الرجاء والاستكانة إلى واقع الحال، وكأن الصرخة العالية –في جواب نغمة العجم– تشبه صرخة في وادٍ ليس فيه مجيب، فإذا هي تضيع هباء منثوراً، تماماً كما يعود الخائب خذلان خسران منطوياً على روحه.

وعلى الطرف الآخر من بحر الموشح الزاخر بفنون الزخرف، ينهض شكل لحني يتطابق في بنيته وقالبه نموذج الموشح الأندلسي ذي الوزن الواحد. من ذلك الموشح المحدَث:

1– زارني المحبوبْ	في رياض الآسْ	روّقَ المشروبْ	وملالي الكاسْ
2– ثغرهُ المرغوبْ	عاطرُ الأنفاسْ	فازَ بالمطلوبْ	مَنْ له قدْ باسْ
3– قلت لَهُ يا زينْ	يا رشيقَ القدْ	يا كحيلَ العينْ	يا نديَ الخدْ

يلاحظ المرء –وببساطة– أن هذا النص أندلسي من حيث صياغته من جهة، وبخاصة احتفاءه بالآس، وبدليل ورود فعل (قلت) في نهايته. وعلى هذا فإن الموشح المذكور يتألف من (بيت– غصن) مركب من ثمانية أجزاء وعلى قافيتين الأولى هي (الباء) والثانية هي (السين). وهو أيضاً مؤلف من فقرتين (1+2).

أما القسم الأخير ذو الرقم (3) فإنه يشكل القفل الأخير من الموشح الأندلسي لكونه يتضمن كلمة (قلت له)، وهذا ما يسمى في الاصطلاح الفني (الخرجة). لكن هذه الخرجة ناقصة للأسف، ولذلك نحن لم نعرف المطلب النهائي لفعل القول عدا قوله (يازين– يا رشيق القد... الخ..).

لكن، ومع هذا التنوع في القوافي، وفي الأجزاء ذات الإيقاعات القصيرة والقافية الأنيقة القائمة على المد الصوتي بالصائتين الطويلين (الواو والألف) فإن الملحن الموسيقي قد أنتج لنا لحناً بسيطاً، سهلاً، جميلاً في حدود نغمته الوحيدة (الحجاز كار)، ووزنه الموسيقي المصمودي ذي الأزمنة الثمانية (4/8) الجميل بتناوب النقر القوي والنقر الخفيف. غير أن الحصيلة النهائية كانت جملة موسيقية واحدة ونغمة واحدة، وطبقة صوتية واحدة مما يوقع في الرتابة والملال والسأم.

إن الملاحظة العامة لعلاقة الموشح بالموسيقا تضعنا في صميم مقولة ابن سناء الملك. من أن الموشحات:

([illegible]) [49].

وهذا يدلنا بوضوح على أن جميع الألحان سوف تستخدم في سياقاتها اللحنية والإيقاعية ألفاظ الترنم والتطريب أمثال (يالالا– يالاللي– أمان– جانم...) لكونها من الزخارف اللحنية المحببة وتسمح بارتجالات صوتية في اللحن والإيقاع والنغمة والطبقة إضافة إلى إقامة محاورة بين مطرب ومجموعة، أو بين مطربين أو مجموعتين.

---

(49) *دار الطراز: ص 47.*

وهكذا نخرج من جملة ما تقدم بأن الموشح ابتكار فني شعري عربي نشأ بفعل المثاقفة –وبفضلها– التي تمت بين العرب المسلمين وشعوب الجزيرة الإيبيرية وغيرهم.

ونستنتج أيضاً أنه نتاج لذلك المد الحضاري العربي الإسلامي، بما يعبر عن عمق وشمول الروح العربية، في لحظة مثاقفتها مع الآخر، على إنتاج –وتطوير– العلوم النظرية والتطبيقية والفنون والفلسفة في ظل دولة –وسلطة– مفتوحة على كل أشكال وأنواع الإبداع، غير أن هذا كله يؤكد على علاقة الموشح بالموسيقا. بل إن هذه العلاقة تؤكد أن الموشح هو النموذج الأفضل –والأمثل– في زمننا المعاصر، للدلالة على عمق وأصالة وقوة ابتكار الموسيقا العربية، برغم كل ما يطرأ على السلم الموسيقي العربي الأندلسي من تطورات، وتعديلات لاحقة.

والذي لا شك فيه أن مصطلحات الموشح الأدبية، ومصطلحات الموسيقا لها نفس المعاني برغم اختلاف الألفاظ، ولها ذات الوظائف. بل ويمكن ارجاع مصطلح (الدور) إلى زرياب نفسه الذي كان ذا أثر فعال في خلق الموشح في الأندلس بفضل تجديداته الموسيقية من جهة، وبفضل أسلوبه في الغناء المتناوب مع فرقته (أو تلاميذه في المعهد– الأكاديمية الموسيقية)، وفق نوبة غنائية متنوعة الأوزان والإيقاعات، ومختلفتها، تبدأ –ربما– من الثقيل البطيء إلى المعتدل ثم إلى السريع، فالأسرع فإذا هي تأخذ بمجامع القلوب وتطير بالأرواح إلى الطرب الذي هو خفة في الحركة بحسب المعجم العربي. ولعل هذه الأسلوبية –الطريقة– في الغناء تكشف عن دور المجموعة وهي تتناوب الغناء مع المغني –أو مجموعة أخرى– أو ترّجع لحناً مغايراً، ونغمة مغايرة، ووزناً مختلفاً، لكن ما يجب أن نشير إليه هو أن المجموعة الغنائية كانت مختصة بغناء لحن القفل في الموشح لكونه –اللحن– قائماً على لحن أغنية شعبية تمت استعارته مع الخرجة، وهذا يعني أن المجموعة تردد لحناً مألوفاً، محفوظاً من قبل الناس جميعاً، الأمر الذي يقرب الموشح منهم، ويصبح الموشح في المقابل شعبياً. بل لعل هذا ما جعل الموشحات أول أمرها شعبية، فإذا هي غير معترف بها من قبل السلطة بما هي سلطة تقاليد أو أعراف. وهذا –مرة أخرى– يفسر لنا قول ابن سناء الملك من أن الخرجة تدل على اللحن وطريقة النظم لكونها أول ما يعمله الوشاح بمعنى أنها هي التي يسبق إليها الخاطر أولاً بأول.[50]

إن تلك الموسيقا التي تفيض بها الموشحات أجبرت الملحنين دائماً وأبداً على التحليات والزخارف، وألزمتهم قوانينها ونواميسها فإذا هي واحدة وإنْ بأسماء مختلفة، غيّرها تطور الحياة الاجتماعية والعلمية والأدبية.. الخ، لكنه أبقى على الروح الأصيلة.

وبعد: لقد ناقشت هذه الدراسة جملة من الآراء والقضايا، بعضها كان مسلماً به. وبعضها لم يناقش من قبل، وبعضها كان بين بين، وبالرغم من عدم الادعاء بنتائج باهرة، إلا أن الدراسة جهدت لتقديم وجهة نظر جادة فيما طرحت من آراء، وناقشت من أفكار، مستهدية بالحرية العظيمة التي قام بها وعليها فن الموشح، نصاً ولحناً، وممارسة اجتماعية، ومؤثراً فاعلاً في سلوك المغنين الجوالين فيما بعد. وقد تم كل ذلك باعتبار الموشح ظاهرة إبداعية فريدة، وكتعبير عن تطور الحياة الاجتماعية العربية الإسلامية في مختلف مناحي الحياة، بعيداً عن التعقيد والتعصب والانحياز الأعمى. فما أحوجنا اليوم إلى ما كان لننطلق من جديد في فضاء الزخارف الباهرة الجمال.

جدول الاتفاق والاختلاف

نص الموشح الشعري		موسيقا الموشح المعاصر	
الاتفـــاق			
الأقفال	تتفق في: الوزن– القافية– عدد الأجزاء– عدد الفقرات	الأدوار	تتفق في: اللحن– الوزن– النغمة– الطبقة الصوتية
الأبيات	تتفق في: الوزن– عدد الأجزاء– عدد الفقرات	الخانات	تتفق في: اللحن– الوزن– النغمة– الطبقة الصوتية
الخرجة	تتفق مع الأقفال لأنها قفل في الأصل	الغطاء	يتفق مع الأدوار لأنه دور في الأصل الفني
الاختـــلاف			

[50] دار الطراز: ص 43. وانظر الهامش 42 من هذه الدراسة.

الأبيات	تختلف عن بعضها في: القافية		
الأقفال والأبيات	تختلف عن بعضها في: القافية– وربما في الوزن	الأدوار والخانات	تختلف عن بعضها في/ وربما تتفق مع اللحن– النغمة– الطبقة الصوتية– الوزن

■المراجع

1- دار الطراز في عمل الموشحات: ابن سناء الملك. تحقيق الدكتور جودت الركابي. دار الفكر، دمشق، ط2، 1977.

2- تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والموحدين:
الدكتور احسان عباس- جامعة البعث- حمص

3- ملامح الشعر الأندلسي: الدكتور عمر الدقاق- دار الشرق العربي- بيروت. دون تاريخ أو سنة النشر.

4- في الأدب الأندلسي: الدكتور جودت الركابي. دار المعارف- مصر- ط4 1975

5- البيان والتبيين: الجاحظ. تحقيق عبد السلام هارون -ج1- دار الفكر- بيروت -ط4- دون تاريخ.

6- السماع عند العرب: مجدي العقيلي -ج2- ط1- دون تاريخ أو مكان طبع.

7- تاريخ الموسيقا العربية: الدكتورة منى سنجقدار شعراني- معهد الإنماء العربي. بيروت- 1987

8- الموسيقا الأندلسية المغربية: عبد العزيز بن عبد الجليل. سلسلة عالم المعرفة كتاب الشهر، الكويت - 1988.

9- من كنوزنا: الدكتور فؤاد رجائي ونديم علي الدرويش. دون تاريخ أو مكان النشر.

10- رسائل إخوان الصفاء: دار صادر -ج1- بيروت. دون تاريخ.

11- القرآن الكريم

12- موشحات ابن بقي الطليطلي: عدنان محمد آل طعمه -العراق- وزارة الثقافة. وخصائصها الفنية - دراسة ونص: والفنون - 1979. سلسلة كتب التراث.

13- ديوان ابراهيم طوقان: دار القدس -بيروت- 1975

14- الحياة الموسيقية: مجلة -وزارة الثقافة- دمشق- 1993- عدد مزدوج 3+4.

□□□

غنائية الرقيعي،

أحمد الفيتوري

مدخل:

كأن شعراء الحداثة الرواد قد قالوا كلمتهم وقد ذهبوا، أو أننا قد قلنا فيهم كلمتنا وانتهى كل شيء.

فانزياح قصيدة الحداثة النثرية عن التفعيلة قد أسدل الستار وعفي الله عما سلف.

بهذا بدا أن الشعرية العربية قد خلصت في نهاية المطاف إلى شعرية أخرى قد تكون شعرية الحوارية، فالجهد النقدي –الأن وهنا– في السردية والمشهد العربي فضاء قصيدة النثر والتقنية السردية.

لكن هذا المشهد المزدحم بالضجيج ومصطلحات الصفيح البارد هو تلخيص لملخصات أكاديمية كثيراً ما يقع بصر القارئ عليها في جامعاتنا وتكلف في الاصطلاح الصحفي الأشهر : (أزمة...). لكن القارئ المتفحص والذي ليس على عجل من أمره يجد أن مشهد الحداثة الشعرية العربية لم تتم بعد دراسته، وأن القراءة التطبيقية لم تتم بعد لنتاج هذه الشعرية، وأن ما تم ترجمته واصطلاحه من النقد الأوروبي الحديث لم يتم بعد فحصه ولا ممارسته من خلال إعمال نقدي تفصيصي وتفصيلي لخارطة الحداثة الشعرية العربية. لا زال البياتي وأدونيس ونازك... الخ بحاجة للدراسة كما لم تتم بعد دراسة سعدي يوسف ومحمد عفيفي مطر – مثلاً–. فلم تتم هذه الدراسة للنتاج الشعري الحديث إجمالاً رغم جملة ما تم وإجماله في الملخصات الاصطلاحية الصحفية عن الشعراء الرواد، شعراء السبعينات، العقد المتم لنهاية القرن. ولهذا فإن المشهد الشعري العربي في ليبيا لم يلتفت إليه بالمرة، وفي هذا المشهد لخص الشعراء نقدهم من خلال الانزياح عن قصيدة الحداثة التفعيلية بالبياض (الشاشة البيضاء): قصيدة النثر.

لقد بدا وكأن لم يكن ثمة حداثة شعرية قبل، وتلخص النقد الإجمالي لما قبل في (الغنائية والمباشرة) باعتبارهما سمة ووصمة البداية الأولى دون أي جهد لتحديد اصطلاحي النقض هذين.

ومن أهم شعراء الماقبل هؤلاء في الحداثة الشعرية الليبية: علي الرقيعي / 1934م –1966م، فكيف كان غنائياً مباشراً أو كيف تعين شعره غنائياً مباشراً ونحن بعد لم نحصل على تحديد مفهومي الاصطلاحين المشار إليهما؟

الغنائية:

إن الغنائية صداحة وبوق الروح التي يحددها الناقد الكندي نوثروب فراي في ((تشريح النقد)) بأنها قصيدة الأذن ويعلل ذلك بالقول ((إن نشوء وعي قومي وازدياد البلاغة الكلمانية يدفعان إلى المقدمة المأساة في مسرح مستقر. أما المحاكاة الدنيا فتأتي بالتخيل وبزيادة استعمال النثر الذي يبدأ إيقاعه أخيراً في التأثير على الشعر)). إلى إن يقول أن القصيدة الغنائية نوع يدير فيه الشاعر ظهره إلى جمهوره، كما هي الحال مع الكاتب الساخر. وهي أيضاً النوع الذي يظهر بإكبار مقداراً من الوضوح اللب الافتراضي للأدب، كما يبين السرد والمعنى في مظهريهما الحرفيين بوصفهما ترتيباً للكلمات ونمطاً لفظياً. ويلوح كأن للنوع الغنائي

صلة خاصة بالطراز الساخر وبالمستوى الحرفي للمعنى.

وهكذا يبدو أن المستوى الحرفي للمعنى هو ما نصطلح عليه بـ "المباشرة" فبذا يكون ثمة علاقة وطيدة بين ((المباشرة)) و((الغنائية)) كما يظهر لنا المنهج التشريعي، وكذلك بين ((الغنائية)) و((السخرية)) ولعلنا هنا نتذكر قصائد البياتي الهجائية التهكمية أو قصائد السخرية السوداء في شعر المرأة (نازك– فدوى). وكذلك فإن الشعر عند "ادجار الن بو" في جوهره نبوءة ومتقطع فالشعري غنائي وهكذا هدف الشعر الحر إلى أن يصير إيقاع الغناء أكثر دقة.

بهذا انزاح المشهد على فضاء الرومانتيكية باعتبارها مدرسة الغنائية، فالإيقاع الغنائي هو البنية الداخلية للقصيدة الرومانتيكية في كثير من الأحوال قبل أن يكون إيقاعها الوزني الذي خضع بشكل أو بآخر للذاتية، لما ينبع من الذات وما تهجس به.

إن القصيدة الغنائية بهذا ((تشاهد بوضوح وتسمع خلسة. ورغم أن القصائد الغنائية في كل العصور قد خاطبت الأذن بطبيعة الحال، فإن نشوء التخييل والطباعة قد طوروا ميلاً متزايداً إلى مخاطبة الأذن من خلال العين. ثم إن الإيقاع الذي هو شعري وليس بالضرورة موزوناً يميل في القصيدة الغنائية إلى أن يسيطر)).

إن الغنائية إذا هي ارتفاع النبرة والرغبة في البوح وجنوح إلى مركزية الذات وجيشان العواطف وانفراد بالعزف المنفرد فكأن الغنائية روح الرومانتيكية. أو كما حلم نزار قباني: شعر تكون فيه مساحة الكلمة بمساحة الانفعال وحجم الصوت الشعري بحجم هم الشاعر وبحجم هواجسه. فهو الرقراق النزق الخدر كما الطير صادح سابح في الهواء ولهذا فإن الرومانسيون أخذوا ينظمون أشعارهم الغنائية على نمط الأغاني الشعبية التي كانوا يجمعونها بحماس وقد حققوا في الواقع نجاحاً ملحوظاً في نقل أجواء تلك الأغاني وبخاصة في أشعارهم التي تكاد تكون قصصية إذ تروى بلغة موسيقية، مباشرة، من دون تزويق، حكايات الرعاة والجنود والسائحين في البلاد والأمهات أمام المهد والصبايا أمام عجلات المغزل، أغاني الراعي والخباز وطائر الوكر وصلوات الهيكل لهذا فالقصيدة الغنائية ((هي لفظ يسترق إله السمع فالشاعر الغنائي عادة يتظاهر بأنه يتحدث إلى نفسه أو إلى شخص آخر إلى روح في الطبيعة إلى إلهة الوحي، إلى صديق حميم، إلى حبيب، إلى إله، إلى تجريد مشخص أو موضوع طبيعي إلخ...)). إن صيغة ضمير المتكلم –الفرد والجماعة– هي صيغة الغنائية وإن أضمرت أحياناً في صيغة المخاطب، فـ ((الإناء)) مركز ومحور ومبتدأ وخبر –كما في كل الشعر ولكن على الخصوص في الشعر الغنائي– لأنه للغنائية صلة مع الحلم أو الرؤيا: ((حيث الفرد يتواصل مع نفسه)) وهكذا فالغنائية ((محاكاة داخلية لصوت وخيال.

وتقف معارضة للمحاكاة الخارجية، أو التمثيل الخارجي للصوت والخيال– وهي المسرحية)) فالغنائية مونولوج في صيغ مختلفة وتطلع للجذب واختلاس لأسلوب الساحر في الاستحواذ، رغم هوى السامع وهوى النفس من التكرار والنسج على المنوال.

الواقعيـــة

وإذا كانت الغنائية كذلك فإن الشعر عند الناقد خليفة التليسي منذ مطلع الخمسينات هو : ((ومضة خاطفة، ولمحة عابرة، ودفقة وجدانية ولحن هارب، وأغنية قصيرة، يخلق تعبيره المكثف المركز الذي يستنفذ اللحظة الشعرية ويحيط بها)). وحين علل الشعرية فإن مرجعية هذه الشعرية عنده هي التراث الشعبي حيث ((أغنية العلم)): ((التي تعتمد على بيت واحد يعبر عن اللحظة الشعرية بكل أبعادها وهو قصيدة الشاعر ومقصده دون زيادة ولا نقصان. وهو يقوم بهذا التكثيف والتركيز دليلاً على تحكم هذا المفهوم النظري للشعر الذي لم يفسده التكلف والتصنع، وإنما يجري سمحاً هيناً ليناً موافقاً لطبع الشاعر ولحظته النفسية)). لقد بدأ –هذه النظرة هي المرجعية للغنائية في الحداثة الشعرية الليبية، وقد كانت بمثابة الروح القومية المستمدة أسسها الفكرية من الفلسفة المثالية الألمانية– سوى في سفورها أو في غطائها المادي الهش– التي ترى في تطور وعي الذات البشرية القوة المحركة للتاريخ الإنساني، فإنه بوسع المرء أن يوجه وعيه نحو نشاطه الفكري، فيغدو الفكر وجوداً بالنسبة لوعيه كما عند فيختة. واستقى الناقد نظرته النقدية من سياق المثالية الألمانية هذا وتعيناتها في الشعرية الرومانتيكية، وكان ثالوث هذه النظرة الثالوث المعروف –وكما جاء في جمهورية أفلاطون: الحق –الخير– الجمال، هو محمول المفاهيم النقدية ذات الطبيعة الانطباعية، والمعطف الواسع الذي ظهر به المصطلح النقدي.

ولقد كان هذا تأسيساً لنشوء وعي قومي ناهض 1948– 1967م ((الوعي الشقي)) فالحداثة في هذا الوعي التباسية: الكلاسيكية الحديثة التي نشأت على يد ضابط ووزير دفاع حكومة عرابي المصرية– سامي البارودي والتي على إثرها بدا

الاستعمار البريطاني المباشر لمصر 1881. فيما ظهرت الرومانتيكية في قصائد العمود في مرحلة كانت الثنائية الصياغة المركزية للفكر العربي: أصالة، معاصرة. ولم تأخذ هذه القصيدة صياغتها الكلية إلا وجبران يعيد صياغة الرومانتيكية في البدايات الأولى لقصيدة النثر التي ظهرت وقد طرح مذهب جديد عالي النبرة وفي قوة طبول الضباط الأحرار الذين سيطروا على الساحة السياسية وتسلط الفكر الشمولي ذو البعد القومي الأحادي، كان هذا المذهب هو الواقعية: فما هي الواقعية؟ تقول موسوعة المصطلح النقدي إنه من ناحية عملية يكون التمييز بين الرومانسي والواقعي أكثر سيولة مما قد توحي به النظرة النقدية فانصهار الواقعي مع الرومانسي نجده بوضوح عند الشاعر وردزورث قد نجده عند الروائي فلوبير . فالواقعية مفهوم خداع مختال كما هي الرومانسية غير أنه يمكن ملاحظة أنها احتفاء بالمضمون الذي عني في الشعرية العربية احتفاء بالقضايا العامة وكأن الحداثة الشعرية انزياح في الوزن العمودي، أي اكتفاء بالتفعيلة لمعالجة هذه القضايا العامة، وفي هذا أخذت قصيدة التفعيلة تعيد صياغة قصائد الكلاسيكية الحديثة ذات البعد السياسي ولكن بمحتوى اجتماعي، غير أن المفهوم الرومانسي كان يتلبس هذه القصيدة الغنائية التي هي ((الرومانسية الثورية)) عند جوركي والتي ((لا يقتصر عرضها على وصف الماضي بعين ناقدة، بل السعي أولاً لتقوية الإنجازات الثورية في الحاضر . ولبلوغ نظرة أوضح عن الأهداف السامية في المستقبل الاشتراكي)).

بذا بدا وكأن قصيدة الواقعية وجه آخر للرومانسية هذه وبيانات ثورية متتالية من الشجب والاستنكار تدفع إلى المقدمة المأساة والطراز الساخر التهكمي والمعنى الحرفي للكلمة ((المباشرة)).

غير أنه من جهة أخرى ((لا شيء يصور القلق الدائم في هذه الكلمة (الواقعية) أفضل من ميلها العنيد لاستجلاب صلة أخرى في كلمة أو كلمات، لتقدم ما يسند دلالتها اللفظية))، لهذا بات الآن من الواضح أننا أمام قصيدة ((الغنائية)) وإن هذه القصيدة هي في نفس الوقت قصيدة ((الواقعية)) لقد بدا أنه لابد أن نعطي اسماً جديداً لما استجد، لا صيغة أخرى أو تعديلاً لكلمة ((الواقعي)) التي يجب أن تعرف في سياقها التاريخي لهذا فإن اصطلاحاً ((الواقعية والغنائية)) كانا اختزالاً لظاهرة ثقافية بعينها محدودة بزمان، فالغنائية تجلت في قصيدة التفعيلة منذ البدء كما تجلت الواقعية في القصيدة العربية في عقدي الخمسينات والستينات من القرن العشرين عند الشعراء الذين تركز اهتمامهم على الواقع ((واقع القوى المبدعة التي تعمل من أجل الشعب الناهض هكذا تم إنشاء ((الواقعية الغنائية)).

[illegible]

الرقيعي:

بدا على الرقيعي كتابة الشعر لما كانت الحداثة الشعرية العربية قد بدأت انزياحاً هاماً في عمود الشعر العربي فأنشأت المدرسة العراقية قصيدة التفعيلة باعتبارها مفهوماً وزنياً جيداً للشعرية في الثقافة العربية فيما كانت المدرسة الشامية تعلن عن تمردها النثري. في هذه المعطيات الشعرية بدأ النقاد يحسون بوقدة العاطفة في قصائد الرقيعي الغزلية والوطنية فيما أخذ الناقد الرومانسي خليفة التليسي يحتفي به فلقد كان فخوراً بهذا الشاعر الشاب: ((فخوراً بهذا الديوان الذي أقرأه في شيء كبير من الغبطة والسرور فإنني أتوسم فيه قفزة كبيرة بالشعر الليبي تخرج به من الأقبية الرطبة التي كان يعيش فيها إلى أفق أكثر جمالاً وأعمق خيالاً وأخصب عاطفة)) وكان آنذاك صوت الكلاسيكية الحديثة هو شاعر الوطن أحمد رفيق المهدوي الذي قام بتصفية حساب نقدي معه الناقد التليسي من خلال دراسة مطولة كانت تتخذ من شعر الشخصية منهجاً وتبشر بالرومانسية من خلال نموذجيها ((الشابي وجبران))، وأخذت قصيدة علي الرقيعي في البداية تتراوح بين العمودي والتفعيلة متأثرة بالمرحلة الشعرية: الرومانسية، الواقعية لكنها –في الحالين– قصيدة الغنائية، فأهم ما ميز شعر علي الرقيعي: ((هو شفافيته، وقوة تعبيره، وصدقه، حتى يخيل إليك وأنت تقرأ شعره أن حنجرته تسيل بالشعر عذباً صافياً رقراقاً. والدارس لشعر الرقيعي سيحس بأن الشاعر شديد الحساسية، سريع التأثر، مما يضفي على شعره سمة خاصة تجعله أقرب إلى التواجد

[illegible]

والبوح في تعبيره عن الأشواق الصغيرة لكل إنسان متطلع إلى النور والخصب والنماء)) كما يقول زميله الشاعر خالد زغبية.

إذ تبدو الغنائية هي شعر الرقيعي: شاعر الحنجرة الرقراقة والأشواق الصغيرة والسيل القوي والنور والنماء. فهو من قلة ((تمسك خيط الوجود الإنساني كظل)) وتكافح في سبيله... وارتبطت هذه القلة بالشعب واهتمت بالفلاح والعامل والمواطن البسيط)) كما يقول زميله أيضاً القاص كامل المقهور. وهكذا يظهر أمامنا موضوع الشاعر -عارياً- الشاعر المهتم بالعامل والفلاح. كما بدت مدرسة الواقعية تظهر في الشعر الليبي.

والواقعية التي صار محتواها هو التغني بالنضال ونضال الإنسان في الأماكن البعيدة، منذ البدء كان باتريس لومومبا وناظم حكمت هما أغنية هذه القصيدة، لقد توسع الوطن حتى صار دون حدود فيما بدأت العواطف الجياشة في ديوان هذه القصيدة أثيرية. وبين قصيدة الوثيقة وقصيدة البوح كانت غنائية علي الرقيعي تتلعثم.

كلهو الإقوع ا
ك لتهو ةمذ ا

لقد وقع علي الرقيعي في شباكه ولم يحصد غير الكآبة أنه كان مشدوداً في تجربته إلى الخارج حيث بلاغة الجماعة: صلاة الغائب. فغنائية علي الرقيعي وهي تدير ظهرها لجمهورها نشأت مشدودة إلى الخلف.

لهمتريك لز نهذ بلهجل
تصسحق غىيزة ممتذ
شل بتمنجم م حليا متقويل
لم آجك غزلتم نهيذ آرتمسو الأ قال

لكن هذا التمزق وهذه اللوعة هما النار في شعرية الرقيعي الذي في ديوانه الصغير والأخير ((أشواق صغيرة)) كان يحفر أغانيه، غنائيته التخيلية المأخوذة بمخاطبة الأذن من خلال العين:

ج لوك بتمض ذ مى غزلتم
آلمنظ لذ لى ةغويذ اي الكهوم
تمسى الكلف
جلهمنة الخ لثحرة جوزتى هقم
شعظ بثلك شغيذ
فوتويس غريك الهوع؟

إن الرقيعي شاعر طائش في هواء من الصور والألوان تأخذه العزة بنفسه فيجنح جموحاً إلى حديث النفس ذي الشجون، إنه الصدى والصوت، حيث يتواصل مع نفسه مصطاداً بتأن ومثابرة الصور التي تثيرها الحجارة على البحيرة الراكدة آخذاً في صب اللعنات على مائها الذي كأنه مرايا النفس النار، وكأنه النزق الحذر، شاعر الرؤيا الكتوم الذي بيده زيف الحلم فيما يكون فرح القصيدة قبض الحجر، لهذا فإن ((الواقع)) هنا كشيء يجب بلوغه، لا محض أمر مفروغ منه ويكون البلوغ عملية متواصلة لا تسمح بالاستقرار قط أو للكلمة أن تقدم قالباً مناسباً للمعنى. فالواقعية جنوح والغنائية الرديف الذي يشف عن (الذات) الحالمة والذات المكلومة، لهذا فإن (الواقع) يبدو للشاعر أنه مخاتل من طراز لا يكل فالواقع أكثر سيولة مما يظن وهذا يبدد نفس الشاعر فتكون الشعرية/ الإيقاع الداخلي الذي هو الصوت الصامت الكاشف عن ((هذا القناع الشعار)) قناع قصيدة الرقيعي الواقعية الغنائية وكأنها قصيدة جبل الثلج في بحر من الظلمات ظلمات الكلام والذي يتجلى كـ (أغنية الخفاء) للخائفين.

فتحرة جرالكاق متعرالطتوليطف
لمى آسعذ لكقى؟ هلمى آخقف.
هآنويك سدعذ... لذ آقتذ زيك (لو سعذ؟))
ن لذ آفاح ملا . (لهقى شخاح))
آسعذ ةفرذ كالى

■"يلنخ قل ب
اخ قب قوخي ب
، شه ة هغيك
ملق . لعنصوي
كلاخ قبلي خذي ب.

■"يلنخ قل ب عخ
خلب بلكي زى
م اصدب خلف ب
ك اح ب عللب هخيق ب
مجلهي ب لقح م
هذ ا.

لقد كانت النفس هي عش الحمام التي يلجأ إليها الشاعر المتكسرة مراياه من هذا الملل، الجمود، الأشجان، الوعاظ، الغرباء، القسوة، ما بددته الريح، اليباس، الاحتيال، الحلم الزائف، ليل الشقاء، الوهم الأسود، هذه هي مفردات هذه النفس الشعرية التي التمعت كومضة في سماء الحداثة الشعرية الليبية.

يوسف جاد الحق

قاصـــــاً

د.عبد الله أبو هيف

[illegible]

-1-

يوسف جاد الحق قاص فلسطيني بامتياز، فهو من أكثر القصاصين الفلسطينيين إنتاجاً معنياً بالموضوع الفلسطيني، وقد أصدر حتى الآن سبع مجموعات قصصية هي: "أشرقت الشمس" (القاهرة 1961)، "والنافذة المغلقة" (دمشق 1965)، و"سنلتقي ذات يوم" (القاهرة 1969)، و"قادم غداً" (دمشق 1980)، و"الطريق إليها" (دمشق 1990)، و"الأرض ترفض الجثث" (دمشق 1994)، و"أقبل الخريف" (دمشق 1996)، مما يعني أن جاد الحق كاتب مقل قياساً إلى عمره الإبداعي، إذ لم يكتب في الأجناس الأدبية الأخرى إلا ثلاثة كتب هي "أضواء على المؤامرة الكبرى" (دراسة 1965)، "والمصير" (مسرحية 1967)، و"قبل الرحيل" (رواية 1997)، وهي أعمال فكرية وأدبية تتجه بالنسبة إلى الدراسة والرواية إلى الموضوع الفلسطيني إياه، وإن شغلت المسرحية بمستقبل المصير البشري من خلال اندراجها في أدب الخيال العلمي من منظورات متعددة.

-2-

تتوزع كتابة جاد الحق القصصية إلى ثلاث مراحل هي:

[illegible] : وتستغرق مجموعتيه "وأشرقت الشمس" و"النافذة المغلقة"، وفيها بداءته قاصاً اتباعياً مقتدراً، يعالج موضوعاته الاجتماعية والقومية بروح الكاتب الملتزم، وفق مفهوم تلك الأيام عن الالتزام، بتأثير الإلحاح على وظيفة الأدب لدواع عقائدية تعليمية، لأننا لانقع على شيء من تأثير الفكر الوجودي أو الفكر الماركسي في تفكيره الأدبي، مما هو شائع في الخمسينيات والستينيات، فترة ظهور هاتين المجموعتين. لقد تشربت فلسطين في نسيج قصص هذه المرحلة غالباً، وإن خصص بعض القصص لموضوعات أخرى، وهي الأقل.

وهذا ماجعل القاصة والناقدة وداد سكاكيني تقول في مقدمتها لمجموعته الثانية: "على أن القصصي يوسف جاد الحق لم يشأ أن يسكب على مجموعته دمع وطنه فلسطين والنواح من أجله، وإنما اكتفى بقصص منها إنسانية حية، تجمع بين الأسى والأمل

بالعودة المنشودة"(6ص).

[illegible]: وتستمر طويلاً منذ مجموعته الثانية "سنلتقي ذات يوم" إلى مجموعته السادسة "الأرض ترفض الجثث"، وتغطي ثلاثة عقود من الزمن تقريباً، وهبها كلّها لمعالجة الموضوع الفلسطيني، ويستطيع المتتبعون أن يجدوا في تضاعيفها الموقف الفلسطيني العام من قضية المقاومة، ولاسيما إحساس الفلسطيني العادي إزاء العدو الصهيوني والإيمان الحاسم بالمقاومة، فنادراً مايلتفت القاص إلى انشغال نظري أو مماحكة فكرية أو معاضلة وجدانية مما كان شائعاً لدى القصاصين الفلسطينيين في تلك الفترة مثل غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا ورشاد أبو شاور وغيرهم. ثمة حماسة متأججة لإرادة الفداء والتضحية من أجل فلسطين على الرغم من المكاره والشدائد والمحن.

[illegible]: وتنطوي في ظلالها مجموعته القصصية الأخيرة "وأقبل الخريف"، وتتجه قصصها إلى الموضوع الاجتماعي ببعد إنساني أوسع أو بعد قومي أضيق، وبذلك تدعو إلى التأمل حول مسار قاص أخلص للموضوع القومي الفلسطيني على مدار أربعة عقود من الزمن. وقد صيغت هذه القصص بنبرة ساخرة كلية، كانت لاتخفى في نسغ المتن الحكائي في عدد كبير من قصصه السابقة.

[illegible]

-3-

وجه جاد الحق عنايته للموضوع القومي الفلسطيني بالدرجة الأولى، بل إن راوي قصصه كلها على وجه التقريب مهموم بهذا الموضوع، لأننا سنجد مقارنات ومفارقات من واقع القضية الفلسطينية في قصصه الساخرة الأخيرة، وفي بعض قصصه الاجتماعية الأولى، حين كتب في قصته "الأستاذ شاكر" عن نموذج طريف من معلمي تلك الأيام في فلسطين أثناء الحرب العالمية الثانية.

توشح سرده كله بالمعاناة الفلسطينية تحت وطأة القوى العالمية المتصارعة آنذاك: الحلفاء والمحور ؛ فهذا هو الأستاذ شاكر من "أنصار المحور شأن الكثيرين في تلك الأيام –لا حباً في الألمان، وإنما كرهاً في الإنكليز، وحقداً عليهم لمشايعتهم اليهود، وتحيزهم لهم" (ص13) على حد تعبير الراوي.

على أن هذا الراوي يذكر سبباً آخر يتصل بفعل المقاومة، فثمة "سبب آخر كان له أهميته كذلك، هو أنه كان يمت بصلة القربى للثائر المعروف عبد الرحيم الحاج محمد قائد منطقة جنين وطولكرم، والذي استشهد في إحدى المعارك إبان ثورة 1936–1939" (ص13).

وتضغط هذه الهموم على راوي قصته "ليلة في هامبورغ" فهو متجهم لايضيع للرفاه أو المتع الحسية مكاناً في حياته اليومية، وعلى الرغم من أنه لايشير صراحة إلى القضية الفلسطينية، إلا أن الراوي المتوحد مع بطل القصة يصدر من انشغاله بقضية عامة تستحوذ على تفكيره ومشاعره يجعله قلقاً متوتراً رافضاً المشاركة المجانية في احتفالات ليلة الكرنفال في هامبورغ.

أما مجموعته القصصية الأخيرة الساخرة برمتها، فلا يغفل القاص عن ربط الخطاب القصصي بالقضية الفلسطينية في موضوعات أبعد ماتكون عن الموضوع القومي الفلسطيني، وأشير إلى نموذج واحد متكرر في غالبية القصص، ففي قصته "ضيوف أعزاء" سخرية مريرة ممن يفرضون أنفسهم ويستغلون العلاقة الطيبة بين الجماعة.

[illegible]

ترد في القصة ست إشارات لمثل هذا الربط في الصفحات 77، 78، 80، 81، 83، 84، عن الحل العادل والشامل للقضية الأم، وعن صدق الانتماء للأمة العربية الواحدة من المحيط إلى الخليج، وعن ضرب الصهاينة للأمم المتحدة وقراراتها عرض الحائط، وعن موقف المتفرج لبعض الإخوة الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة، وعن شعار تحرير آخر شبر من الأرض المحتلة، وعن وحل الزقاق المعتم في المخيم والموروث النضالي، ولعلنا ننظر في صوغه لهذه الإشارات لملاحظة مدى تغلغل الوعي بالقضية الفلسطينية في تفكيره القصصي:

1– "والله لو كان حديثكم حول الذرة لتوصلتم إلى قنبلة ذرية عربية... في مسألة النسل، إذن لاستطعتم قطعه لاتحديده وحسب... في القضية الأم –كما تسمونها– لوجدتم لها حلاً عادلاً وشاملاً..."(ص77).

2– "وقبل أن أنسى أذكر أيضاً أننا تطرقنا إلى موضوع قيام الساعة وماذا يمكن أن يحدث للإنسان إثر موته..! ومما أضفى على سهرتنا مزيداً من الحيوية هو أن أحداً منا لم يتفق مع أحد حول أية قضية، مما أكد لنا، والزهو يملأ أعطافنا صدق انتمائنا

إلى أمتنا الواحدة من محيطها إلى خليجها...!"(ص78).

3- "–إذن كيف تدبرت الأمر؟

–أنت تخطئ ياهذا إذا خطر لك أنني تركت لهم الحبل على الغارب. أم تراك تحسبني مغفلاً كي أدعهم يتصرفون على هواهم، كما يفعل الصهاينة في قضمهم للأرض العربية غير عابئين بالأمم المتحدة ذاتها؟"(ص80).

4- "–تصور أنهم لم يفطنوا إطلاقاً إلى حيلتي تلك، كي أحول دون التهامهم لكلّ مالدي في طرفة عين، فيما أقف مكتوف اليدين، في موقف المتفرج، كما يفعل بعض أخوتنا إزاء أهلهم في الأرض المحتلة...!" (ص81).

5- "–ومقابل 'ذات المرة' اليتيمة تلك تستضيفهم أنت عشرات المرات؟ ولربما تواصل ذلك إلى أن يتحرر آخر شبر من أرضنا المحتلة..!" (ص83).

6- "وإذا بنا جميعاً –لا أدري كيف– بين جمهرة الركاب، نعتصر اعتصاراً داخل الباص.. أعني الحافلة..! وحين تنفست الصعداء عند النزول، تنفسوا صعداءهم الخاصة بكل منهم، ثم مضيت أخوض في وحل زقاقنا الضيق المعتم، في المخيم. عندئذ أقسم أحدهم بأعلى صوته في حمية رائعة:

7- ".. والله لو خضت بنا هذا الوحل، ياصديقنا عزام لخضناه معك"..!" (ص84).

إننا نلاحظ هيمنة الموضوع القومي الفلسطيني على وجدان الراوي في غالبية القصص التي عالجت الموضوع غير الفلسطيني.

أما القصص المخصوصة بالموضوع القومي الفلسطيني، فهي الأكثر والأبلغ تعبيراً عن تنامي الوعي الفلسطيني إزاء الاحتلال الإنكليزي والصهيوني لفلسطين.

ومن المفيد أن نقدم توصيفاً لهذا الموضوع ثم نستتبعه بذكر خصائص معالجته.

أ–توصيف الموضوع القومي

الفلسطيني:

ضمت مجموعته القصصية "النافذة المغلقة" ثلاث قصص عنيت بهذا الموضوع مباشرة، هي "هكذا ذهبوا" و "الرحلة الموعودة" و "حبة البرتقال" من أصل 11 قصة، وكنا أشرنا إلى انشغال الراوي بالموضوع إياه في أكثر من قصة).

وتحمل هذه القصص الثلاث ملامح النظرة القومية السائدة آنذاك لهذا الموضوع في منتصف الستينيات، مع انطلاقة المقاومة المسلحة وتأسيس منظمة التحرير الفلسطينية والتفاف التأييد العربي الواسع للقضية الفلسطينية، (المجموعة صادرة عام 1965) وارتفاع النبرة الكفاحية العربية لمواجهة العدو الصهيوني وسيادة مقولات إزالة الكيان الإسرائيلي وتأمين حق العودة... الخ، قبل الهزيمة المنكرة عام 1967.

يغلب الحزن على هذه القصص خلل فيض الاسترسال العاطفي في حديث صديقين التقيا بعد زمن في القاهرة كما في قصة "هكذا ذهبوا"، وهو لقاء طال أمده منذ النزوح من فلسطين، إذ يمضي أحدهما، خالد، في حكاية إخوته الشهداء الثلاثة أثناء العدوان الأخير على غزة، لتنتهي القصة ببكائهما على الشهداء وتصميمهما على الثأر لهم: "لن يذهب دم الشهداء هدراً" (ص107).

بينما تصور قصة "الرحلة الموعودة" مكابدة الفلسطينيين النازحين للقاء حيث اللهفة والمشاق لتوفير ثمن بطاقات السفر، وعندما تحقق ذلك لإحدى الأسر، تصلهم برقية حزينة أن الأم توفيت. غير أن قصة "حبة البرتقال" تمعن في استقصاء تأثير القضية على نفوس المهاجرين في مدينة مثل باريس حين يرى أحدهم برتقالاً مكتوباً عليه "برتقال يافا" فيتأسى على "أن لكل ليل آخر، ولكل بداية نهاية" (ص38).

ولربما كانت هذه القصص الثلاث انعطافة هامة في كتابة جاد الحق القصصية، إذ سيخلص بعد ذلك لموضوعه الأثير حتى مطلع التسعينيات، حين توجه إلى الكتابة الاجتماعية الساخرة متشربة أحياناً بأصداء هذا الموضوع الأثير.

ظهرت مجموعته "سنلتقي ذات يوم" عام 1969، ضمن سلسلة "في المعركة"، وحملت عنواناً آخر صريحاً هو "مجموعة

قصص فلسطينية"، وحوت المجموعة 15 قصة قصيرة، بينها القصص الثلاث في مجموعته السابقة، بعنواناتها إياها، باستثناء قصة "حبة برتقال" التي أصبحت "سنلتقي ذات يوم"، وهو عنوان المجموعة. ويدلف جاد الحق، مع هذه المجموعة، إلى موضوعه الرحيب باقتدار ومهارة دون أن يتخلى عن طوابع كتابته الاتباعية ذات الميل الواقعي، معززاً تعاطفه الإنساني مع جماعته الفلسطينية المغمورة، لترقى بعض قصصه إلى مصاف أفق إنساني مؤثر كما في قصتيه "مازالت تنتظر" و "حلم".

ثم توقف جاد الحق عن النشر عقداً ونيفاً، ليصدر مجموعته الفلسطينية التالية "قادم غداً" المكتوبة فيما بين شتاء 1968 وصيف 1978. وتسبح هذه المجموعة في بحران الرومانسية حيناً والواقعية حيناً آخر، وقد كانت المرة الأولى التي يسلط فيها جاد الحق أضواءه على دواخل شخصيات صهيونية في قصته "الغد" (شتاء 1974).

تعرض "الغد" (وهي مكتوبة شتاء 1974) لراشيل وياريف في نوبة حراسة، والنقاش بينهما حول أوهام العدو إزاء العرب، وتضليله لجنوده، كما يكشف هذا الحوار :

"– [illegible]..!

[illegible]:

– [illegible]...

[illegible]:

[illegible]... (ص120).

وتكون إجابة جاد الحق على هذه التساؤلات هو استمرار الرعب داخل الكيان الإسرائيلي بفعل المقاومة، حين تتوالى أصوات القصف، "ثم يسود الصمت إلا من عصف الرياح في الخارج وزخات المطر وأصداء رعود آتية من بعيد" (ص128).

ومضى عقد آخر ليصدر مجموعته الفلسطينية الخامسة "الطريق إليها" التي تعد ذروة مقاربته لقصته الاتباعية ولموضوعه في التزام المعايير القصصية اللازمة لبناء قصة تقليدية جاوزت الإنشاء العاطفي إلى تنضيد منطقي شديد الدلالة والإحكام. ويخوض في هذه المجموعة، وربما هي المرة الأولى والأخيرة، موضوع اللقاء الفلسطيني اليهودي فيما بين فلسطيني ويهودية في الحلم، تزوجا وأنجبا طفلاً، لتكون الخاتمة اليائسة: فشل التعايش.(ص83)، فقد رفض الكاتب مجرد التفكير بإمكانية هذا اللقاء.

[illegible]

وكانت مجموعته "الأرض ترفض الجثث" آخر مجموعاته الفلسطينية، وفيها ثماني قصص تحافظ على الأسلوبية إياها، مع استخدام للفنتازيا والأحلام، كما في قصتيه "السماء تمطر دماً" و "المنزل القديم".

تبدأ قصة "السماء تمطر دماً" (لنلاحظ دلالة العنوان) بمنظر المطر الغزير، وقد شرعوا يطلقون رصاص بنادقهم نحو حبات المطر، بينما يسود لغة السرد استعارات هذه الفانتازيا عن مناخ مختلف، واستنهاض الموتى، وكسر الإبهام في العبارة الأخيرة من القصة:

"[illegible]..." (ص17).

ويتداخل الحلم والواقع في قصة "المنزل القديم" لإشاعة رمز نمو الوعي المقاوم في وجدان الفتى الذي يتوق لاستبدال الحجارة بالرصاص، "ويعاود الحلم يقظاً هذه المرة، فيرى أنه والرفاق، يرسون القواعد لبناء منزلهم القديم"(ص35).

ب–خصائص الموضوع القومي الفلسطيني:

تميزت كتابة جاد الحق عن موضوعه الأثير : قضية فلسطين، بالخصائص التالية:

أ–إنها قضية حياته، فكأنها معول الكتابة نفسها، فليس ثمة كاتب فلسطيني خصص غالبية إنتاجه الإبداعي لهذه القضية مثلما فعل جاد الحق، وهو انطلق من إيمان مطلق بعدالتها، وبتفاؤل لا يلين بانتصارها؛ وظلت هذه القناعة راسخة في وجدانه على

التي واجهتها، كالمواقف من المقاومة على وجه الخصوص، والموقف العربي والدولي من قضية التحرير والكفاح الوطني في ظل متغيرات دولية عنيفة ومتسارعة على وجه العموم.

وعندما دهمت هذه المتغيرات الساحة الفلسطينية والعربية، وصارت إلى حروب الإخوة، وسالت دماء كثيرة من الطعن في الظهر، ظل جاد الحق متفائلاً، وتعبر مجموعته "قادم غداً" عن هذه الروحية الصلبة وعن هذا الإيمان الثابت. ولعل تذكر عنوانات قصصه مما يشير إلى عمق هذا المعنى، مثل: "قادم غداً" و "عائد آخر" و"تبقى الشجرة خضراء" و "يوشك الفجر أن يطلع".. الخ، وهو يؤكد ذلك كله على الرغم من دخول أعداء الداخل إلى المدينة، وعلى الرغم من تراكم الجثث التي بدأت تزكم الأنوف في قصة "الجثث والكلاب"، لأن الرد دائماً هو العمل الفدائي والاستشهاد كما في القضية التالية "اللعبة"، حيث تؤوي المرأة فدائياً فيهدمون بيتها، بينما تردد معنى قصيدة سميح القاسم: لكننا هنا باقون (ص73).

2-آمن جاد الحق على الدوام أن الفداء والشهادة هما سبيل تحرير فلسطين والحل العادل لها، فغنى لقضية فلسطين في استرساله العاطفي الوجداني الرومانسي، كما في غالبية قصص مجموعته "سنلتقي ذات يوم"، مثلما دافع عن خيار المقاومة، ففي قصته "في الاتجاه الآخر" (من مجموعته "قادم غداً") يتألم لرؤية أذن الدخول بالعبرية والعربية لزيارة غزة، ومتأسياً من مآل المقاطعة، وساخراً من الذين يحاولون أن يثبتوا أن التعايش ممكن بيننا (ص 111)، موجهاً لوعته إلى العرب أنفسهم لكي يغيروا هذا الواقع برمته (ص112).

يواجه المأزق الحاد حين لاينجح في دخول أرضه المحتلة، إذ لايسمح له العسكري المحتل بالدخول بحجة أن مدة التصريح منتهية، وليس ذلك بصحيح، مما يدفعه إلى القرار المنسجم مع موقفه: العودة مقاتلاً من أجل تحرير فلسطين، (ص 115). إنه خيار المقاومة في الظروف كلها.

ثم يصير خيار المقاومة إلى قانون لا راد له كما في قصة "عائد آخر" (من مجموعته "قادم غداً"). ثمة رفاق في عملية فدائية، ومن بينهم سامي العنيد الذي ترك الدراسة، لأن القضية لاتحتمل الانتظار : "خمسة وعشرون عاماً، ألا تكفي؟" (ص 25). (سيكرر ذلك متوشحاً بنبرة حزينة قاهرة في قصته "ومرت أربعون... أزمنة الغربة" (من مجموعته "الطريق إليها")، فيضع بطله قانونه الجديد: "أنا في خطر إذن فأنا حي" (ص 27)، مصرحاً بإرادة الموت: "وحتى لو مت فأنا شعلة تضيء الطريق لمواكب القادمين من بعدي" (ص 27)، ويجعل البطل /الراوي من حديث المقاومة نشيداً ملائكياً "يعزف أنغاماً تقصف في أعماقي.. "عائدون" ترن في أذني وسط نشيد الطبيعة الصاخب... هذه أولى خطوات العودة... هانحن نعود يقيناً لاحلماً يا أماً"(ص28).

عاد الكثيرون أمواتاً، ولم تعد فلسطين، وكانت المعادلة، إزاء ذلك كله، أن يكون المرء شهيداً، لئلا يجعل أحد منه "لاجئاً مرة أخرى.. عائد آخر، ينام قرير العين، تحت السحاب"(ص31).

3-بلغ الإيمان المطلق والثابت بالمقاومة أن غدت رمزاً وأمثولة لها فعل الطبيعة، والسلالة المتوارثة، فالنضال يورث، والنضال نسغ طبيعي، وعبر هذا المعنى خير تعبير في قصته "وتبقى الشجرة خضراء" (من مجموعته "قادم غداً")، وهي عن علاقة أبو معروف /الفلسطيني الفريدة بالشجرة رمزاً للتشبث بالأرض، وعندما قتل جنود الاحتلال أبا معروف، وجد الناس في اليوم ابنه نبيل يسقي الشجرة:

[illegible] (ص41).

ويبدو هذا الدرس حاضراً في كل حين، ففي قصة "تلك الأيام" (من مجموعة "الطريق إليها") تجمع الجدة الأولاد والأحفاد لتحدثهم عن الحكاية وعبرتها المتجددة أن حقاً لايضيع مادام وراءه مطالب ومناضل، وأن الشهادة هي الطريق، وتعانق ذكر الشهداء، فهي لن تضل الطريق إلى مقابر الشهداء، "إنني أعرفها واحدة واحدة... وإلى صبرا وشاتيلا أذهب... أعانقهم.. أضم إلى صدري أصغر طفل كان هناك.. أبنع زهرة قطفت قبل أن تتفتح.. أبشرهم أنها عادت"(ص110).

وتلح موضوعة وراثة النضال في قصة "الصبح موعدنا" (من مجموعة "الأرض ترفض الجثث")، إذ يلد للفدائي طفل في لحظة فعل المقاومة: "ذلك الشريط الملاصق للأرض حيث تلتقي الأرض بالسماء يتضرج بلون الأرجوان. ضياء خافت يبزغ من

[illegible]

[illegible]

هناك، ثم ينداح كشلال يتدفق في كل اتجاه. يطل الفتى، ونيد الخطا لكنه يقترب في موعده يجيء. مع تباشير الصباح كما وعد" (ص93).

4–عني جاد الحق في قصصه الأولى بجذور قضية فلسطين، حين تناسل الاحتلال الصهيوني من الاحتلال البريطاني، وكذلك إرهابه. ويظهر هذا كله في قصتيه "مازالت تنتظر" و "حلم" (من مجموعته "سنلتقي ذات يوم")، إن إحساس جاد الحق المروع بوطأة ثقل الاحتلال البريطاني على الروع الإنساني أثمر قصتين من أكثر القصص المؤثرة البديعة، فقد قتل جنود الاحتلال البريطاني التلميذ إبراهيم وأباه تسلية وعبثاً. كان معلمه دائم السؤال عن غيابه المتكرر، متوعداً بمعاقبته، بينما زملاؤه يعرفون أنه يرافق أباه "ليجمعا عيدان الغار التي يصنع منها سلالاً يبيعها، وينفق ثمنها على أسرته الصغيرة"(ص 26). أما الآن فقد أصبح عذر التلميذ إبراهيم مقبولاً عند معلمه، إذ سيطول غيابه الأبدي، ووحدها أمه لاتصدق مايرويه الناس عن مصيرهما، "لذا فهي تلازم باب دارها دائماً، تنتظر عودتهما في ميعادها المألوف عندما ترتفع شمس الضحى"(ص32).

أما قصة "حلم" فهي مرثية جميلة مؤثرة أيضاً عن إرهاب الاحتلال البريطاني، وهي الطريق التي خطوها وعبدوها للاحتلال الصهيوني، ولايغفل الراوي أن يصرح بمثل هذا الرأي: "إنهم يوقعون بنا القتل والتنكيل، لأننا نطالب بحقوقنا في الحرية والاستقلال، في حين يلقى اليهود الدخلاء كل رعاية وحماية"(ص39).

ويكمن تأثير القصة في نبضها الإنساني، فلم يكن يرتاح لخاله "أبو زكي" شديد التجهم الذي ضحك أمامه مرة واحدة في حياته، عندما نسف جنود الاحتلال البريطاني البيوت وقتلوا الكثيرين، ومنهم خاله أبو زكي "الذي أحس للمرة الأولى في حياته أنه يحبه، ويبكي من أجله"(ص41).

5–التباين بين المباشرة والإيماء في قصصه، وإن غلبت المباشرة على كتابته القصصية، بتأثير دواعي الموضوع القومي الفلسطيني وضغوطه، ونبرة الخطاب السياسي التي تلفع بها الخطاب القصصي غالباً. لقد أشرنا إلى بعض النماذج القصصية التي تزهو ببعدها الإنساني الرحيب والعميق، وفي الوقت نفسه إلى نماذج أخرى غلبت عليها المباشرة، وبروز الشعارات السياسية والأسلوب التعليمي، ومن أمثلة

ذلك قصة "هكذا ذهبوا" (من مجموعته "النافذة المغلقة")، و "يوشك أن يطلع الفجر" (من مجموعته "قادم غداً")، كأن يقول في القصة الأولى: "أعداؤنا هؤلاء.. ألم يكفهم كل الذي فعلوا بنا حتى الآن؟ ألم يكفهم أن سلبوا وطننا وكل مانملك؟ ألم يكفهم أن قتلوا شعبنا وشردوه، وارتكبوا أبشع جرائم عرفها التاريخ؟.. الخ"(ص 100). على أن القصة الثانية تستغرق في أوهامها حول فعالية المقاومة، حين يرى الراوي في عملية فدائية رداً على هزيمة حزيران، وحين يغالي في تقدير فعل المقاومة "يطيح بأحلامهم القديمة"(ص45)، وحين يحول السرد إلى خطبة سياسية، تؤكد أن المعيار القومي هو الإسهام في المعركة أو المقاومة، أو تبسط صورة الصراع مع العدو "نتاج عام واحد من المواليد لدى أمتنا يوازي عددهم" (ص 47)، أو يشيع وهم التفاؤل "ما إسرائيل هذه إلا بقعة سوداء على وشاح أبيض تزول حين يغسل الوشاح بمحلول مطهر.. فيعود إليه نقاؤه ونصاعته" (ص 48). ومن الواضح، أن مثل هذه الأقوال لاتندغم في النسيج القصصي أو تسعف السرد.

6–التسويغ الفني لفعل المقاومة، إذ تبدو كتابته القصصية مجاهدة فنية لتجسيد فعل المقاومة وكسب التعاطف مع قضية فلسطين، ولقد بلغ جاد الحق شأواً عالياً في تحقيق مسعاه في عدد غير قليل من القصص: كتابة قصة فلسطينية تحمل صدقها التاريخي داخل صدقها الفني. وقد استند جاد الحق في ذلك إلى معرفة تاريخية واحتضان بيئي واستدلال بالمأثورات الشعبية كاللهجة المفصحة والمثل، وإلى وعي صارم وموجع بالقضية. ويكاد المرء يقف على تطور القضية، ولاسيما سيرة المقاومة، في قصصه، عبر رؤية فنية تصرّح غالباً، وتومئ أحياناً.

■"غى ؤشدشد يلافو عى اجمذ فصى يكغئ م جى م مئزلكوالاحتلال يشوهمى لم الإحتلالإيفوانشرى. مككق لموزنخال.

–4–

اهتم جاد الحق بالموضوع الاجتماعي قليلاً، في مجموعتيه الأوليين، وفي مجموعته الأخيرة الساخرة، مثلما ثمّر الموضوع القومي الفلسطيني بعده الاجتماعي في عدد كبير من القصص، على أن القصة التي تحمل عنوان المجموعة الثانية "النافذة المغلقة" تندرج في إطار الموضوع الاجتماعي الذي يجتذب إليه القاص، وتتناول القصة الانتظار الطويل لفتاة تعلقت بشاب غادر إلى بلد أجنبي للدراسة، وتدور القصة حول دقائق الانتظار إثر تسلمها لبرقيته التي تعلن عودته، غير أن اللقاء لم يتحقق إذ يموت الشاب في كارثة طيران، لتظل النافذة، سبيلهما إلى اللقاء، وليتفاقم حزنها وقلقها الأبديان عليه وعلى الجنين في بطنها: "كانت

النافذة مازال مغلقة، ولكن منظرها بدا أكثر وحشة من ذي قبل خلف ستار من ضباب الدموع"(ص70).

وعلى العموم، فإن القصص ذات الموضوع الاجتماعي قليلة، كما في قصص "بعد منتصف الليل"، "ندوة أدبية" و "موعد" و "ضائعة" (من مجموعته "النافذة المغلقة"). وقد ناقش في الأولى قضية التقليد والمحافظة، ودان في الثانية الجهل والغفلة، وصارت الثانية إلى نادرة ضاحكة، أما الأخيرة فهي تعاطف يفضي إلى الكتابة القصصية في مثالها الشائع: مواجهة التشرد، من منظور القصة القصيرة المناسب: تعبيرها عن جماعة مغمورة في مواجهة ضنك العيش.

تزوره روز ضيفتهم البريطانية في قصة "بعد منتصف الليل" بينما الأسرة غائبة. ويتناقشان عن التقليد والمحافظة والتقدم، ويقرران معاً أن تبقى معه وحيدين في المنزل، ولايغفل أن يسوغ لنا سبب قدومها إلى الشرق (في إطار النظرة الغربية التقليدية)، فقد شرحت له عن عقدتها النفسية، وأن الطبيب نصحها بجو

هادئ طبيعي.. الخ، وعن أسرتها، والكراهية السائدة فيه، حتى أصيبت بعقدة "كره الحياة"، ولكنها فجاءة تتأثر بلقائها معه، وضمها حتى الصباح. إن القصة تدور في متواتر القول الشائع عن المرأة الغربية من جهة، ونظرة الغربي للشرق من جهة أخرى، وهو قول مرهون بالمثاقفة والأساطير المتبادلة بين الشرق والغرب عن أوهام الآخر .

ولاتتعدى قصة "موعد" حدود النادرة الطريفة، إذ يتصل بطل القصة بالهاتف، ويخطئ في رنينه ليسمع صوت امرأة، فيلح في طلبها إلى أن توعدا على اللقاء في دار للسينما، ولكنها تأخرت، فخرج من الصالة يائساً إلى أن رآها، وقد خيّبت تقديره، مما يجعله يمضي دون أن يلتفت إلى الوراء.

غير أن الملحوظ أن جاد الحق التفت عن الموضوع الاجتماعي منغمراً بشواغل موضوعه الأثير الذي استحوذ على تفكيره الأدبي برمته: الموضوع القومي الفلسطيني.

وقد مازجت أسلوبية جاد الحق القصصية سخرية لطيفة في قصصه المبكرة، ثم مالبثت أن لفعت موضوعه الاجتماعي في مجموعته الأخيرة "وأقبل الخريف" وتتصدى القصص لبعض الآفات الاجتماعية والمفاسد الأخلاقية والصفات البشرية المعيبة كالجبن والادعاء والجهل والغباء والغلاظة والنفاق وسوى ذلك. وتتسرب ضمن هذه الأسلوبية محاولاته للربط بين الموضوع الاجتماعي والموضوع الأثير: الموضوع الفلسطيني، كما في قصته "بوذا.. معاصراً" على سبيل المثال.

لقد شاهد حاتم مع صديقه عبد الكريم فيلماً عن بوذا، فقرر أن يكون بوذا القرن العشرين ليعمل على إصلاح البشرية، ولكنه ينتهي إلى يد الشرطة متهماً بقواه العقلية، ومصاباً بشيزوفرانيا من النوع الحاد، (ص136).

ويجد الراوي العرض الساخر لتوهم حاتم بوذا معاصراً سبيلاً للربط بقضية فلسطين، أو القضايا السياسية الكبرى ساخراً أيضاً، كما في الصفحات، 116، 117، 121، 135، 136، 137، ونكتفي بإيراد نموذج واحد بقوله:

[illegible]

[illegible] (ص136-137).

لقد لازمت السخرية أسلوبه غالباً، إلى أن خصها بمجموعته الأخيرة "وأقبل الخريف" كاملة. كانت السخرية لفظية في بداءة كتابته القصصية، ثم صارت إلى معنوية تتصل بمبنى القصة، كما في قصته "ندوة أدبية" (من مجموعته "النافذة المغلقة") التي تسخر من الجهل والنفاق في المناخ الأدبي، ولعل خاتمة القصة مما ينطبق على السخرية المعنوية حين جعل أحد الكتاب جاهلاً بجائزة نوبل بالقول: "لم أسمع مثلها في

حياتي"(ص131).

وتبلغ السخرية حدّها الأقصى في قصته "المأسوف على شبابه" (من مجموعته "وأقبل الخريف")، وتقوم السخرية فيها على

[illegible]

نقد الصفات الخلقية الذميمة، وامتداد هذا النقد إلى أوضاع بشرية خاطئة أو فاسدة، وتداخله مع إلماحات دعابية مريرة إلى ماينبغي أن يكون عليه المرء، وماينبغي أن تؤول إليه المصائر الكبرى، والقصة مرثية لحمار فهيم، على أنها سرعان ما تستغرق في مبدأ تعليل صفات الأشياء وإضفاء الأنسنة، لأن الصفات التي أضفاها على حماره إنسانية في مجملها: "الذكاء ما لم أعهده في كثير من الأصدقاء"(ص 89)، والنباهة، والتنبؤ "ثم لاتلبث أن تصدق نبوءاته" (ص 91)، والتفهم "في الحساب والجغرافية وربما الكومبيوتر .. لكن واقع الأمر أكد أنه كان كذلك" (ص 94)، والسلوكية العالية "كنت أستوحي من سلوكه أفكاراً ماكان لها أن تخطر لي ببال لولاه" (ص95)، التضلع باللغة الإنكليزية.. الخ.

ونذكر من الإلماحات الساخرة لما ينبغي أن تؤول إليه المصائر الكبرى ماورد في وصيته هذا الحمار الفهيم:

[illegible] (ص97).

-6-

تنتمي كتابة جاد الحق القصصية إلى الاتباعية بما هي التزام الوحدات الأساسية في الكتابة: الاتزان، الوحدة الفنية، التناسب، الاعتدال، البساطة الوقورة، المكان، الزمان، وهي معايير تهدف إلى رفعة الفن وتماشيه مع النماذج الممتازة أو الخالدة. وقد حرص على اتباعيته على الرغم من ظهور ميل واقعي حيناً أو ابتداعي (رومانسي) حيناً آخر إبان كتابته الأولى، أو ظهور ميل فنطازي أو رمزي في مراحله التالية.

واعتمد في اتباعيته على التحفيز الواقعي، (استعمال وحدات قصصية صغرى واقعية في تناميها الفعلي) خلال قصص خالطتها فنطازية أو حلم في مجموعته "الأرض ترفض الجثث". ونورد مثالاً لاتباعيته بتحفيزها الواقعي في قصتيه "الطريق إليها" و "الزوجة والمقاومة" (من مجموعته "الطريق إليها). ثمة حوافز متعددة في القصة الأولى تعتمد على الوصف أو الإخبار عن طريق الحوار أو النجوى أو إدغام الحوار أو النجوى في المتتالية السردية على النحو التالي:

1-2 وليد في ركن من الزنزانة، وقد طلبوا إليه أن يكتب المعلومات التي يعرفها. "ولكنه بدلاً من ذلك راح يكتب قصة تلك الأحداث، ربما تحدياً"(ص31).

3-وصف الطبيعة لبث الشعور بالحنين إلى غامض مجهول.

4-صوت الترانزستور: إخبار مجاني.

5-وصف الطبيعة: تكاثف الظلمة.

6-إحساس بأنهم "ذرات ضائعة في غياهب الكون" (ص32).

7-الموج يتعالى، وغدوا تحت "رحمة الطبيعة الهائجة والمفاجآت القادمة من المجهول" (ص33).

8-الصمت وصوت القارب وهدير الأمواج.

9-حوار بينهم: دلال وصالح وعلي ونبيل والعاصفة والعملية "بل إعصاراً تهتز له الدنيا بأسرها. تلك الدنيا التي نسيتنا تماماً"(ص34).

[illegible] (ص35).

10-الموج وحركة القارب والأسئلة.

11-وصف مشاعرهم. نقاش عقلاني حول الموت.

12-صور الماضي.

13-تداخل الوصف مع النجوى: "الحلم الواحد" في مواجهة "العالم -المستنقع". "هذه اللحظات أيها الرفاق هي التي تصنع تاريخاً مجيداً لشعب صغير لأمة عظيمة" (ص37).

14-حوار ومناقشات فكرية، يدخل في مفارقة لفظية على سبيل المنطق الصوري: "واقعي بين لحظات اندماج الحياة بالموت" (ص38)، ويعلل ذلك لفظياً: "ماذا يمكن أن يكون قاموسي، وقد عشت المأساة دقيقة بدقيقة.. لقد بات الألم

عنصراً إضافياً في تركيب دمي" (ص38).

15-دلال تعلن اقترابهم من الشاطئ.

16-نجوى لأحدهم عن اقترابه من قريته، وأنهم سيركبون أوتوبيساً إلى حيفا.. إلى يافا، وإخبار عن الأهل والقرية قبل الرحيل.

17-نقاش منطقي/ حوار: العدو يصف ذلك جريمة، والعالم سيقول عنهم إرهابيون (ص39).

18-نداء إلى العالم: ما الذي بقي لنا فيه؟

19-وصف دلال في ربيعها السابع عشر مثل العروس: "عرسها يسهم في تغيير مجرى تاريخ ما" (40). أصبحت شهيدة: "تأمل أن يصحو العالم أخيراً على صرخة دمها"(ص40).

20-وصف الموجة العاتية والزورق.

21-لقاء/ نجوى بالأرض.. الغرق في الحلم/ حلم العودة.

22-قالت دلال آخر كلماتها: "هانحن أخيراً فوق أرضنا يارفاق" (ص41).

القصة عن العملية الفدائية التي قادتها دلال المغربي، وهي تروي ضمن المعايير الاتباعية لبناء المتن الحكائي: التعريف، التقديم، العرض، الذروة، الخاتمة، ويستخدم جاد الحق لذلك وحدات قصصية واقعية (حوافز) تنفع في تدعيم التحفيز الواقعي بدلالات محددة. ولاتختلف عن ذلك بنية قصة "الزوجة والمقاومة" في ترتيب الحوافز الواقعية عبر ذلك التوازن بين الوصف الخارجي والوصف الداخلي للشخصيات.

تتوالى الحوافز عن طريق التأمل والنجوى والوصف، إذ يفكر الزوج بمآل انخراطه في سلك المقاومة، ضمن التداخل المستمر بين الفعل الواقعي وتخيله، إلى الحد الذي يفترض أنه قام بعملية الخالصة ونال حظوة الشهادة، ثم يعود إلى الواقع المؤسي حيث الإذاعات التي تحمل اسماً فلسطينياً لا تقدم سوى الأناشيد وأنباء المذابح.

تمعن القصة في الوصف الداخلي لنوازع الشخصية متنامية مع وصف خارجي لمعاناة الفلسطينيين ومحاصرتهم وتنابذهم.

على أن جاد الحق يلجأ أحياناً إلى تقنية من شأنها مضاعفة التأثير الإبلاغي هي المفارقة التي يستعملها جاد الحق على نحو لفظي بسيط يغدو معنوياً يستوعب مدى استعارياً لحافز أو أكثر، كما هو الحال مع المفارقة اللفظية في هذه الوحدة القصصية من قصة "الزوجة والمقاومة": "وهكذا، تتحقق لنا على يدها وحدة الموت، ما دمنا لم نستطع تحقيق وحدة الحياة" (ص55).

أو هذه المفارقة اللفظية المندغمة بإبدال مجازي لغوي -معنوي في قصة "ومرت أربعون... أزمنة الغربة": "كنت صبياً فغدوت كهلاً.. عشت منفياً أربعين سنة.. بل قرناً. كنت أتسور بالأحلام، فأمسيت موئلاً لكوابيس لاتنتهي أبداً" (ص65).

-7-

فهم فكرة القصة: اهتم جاد الحق بفهم القصة مبكراً، ووضع كلمة عن ذلك في مقدمة مجموعته "النافذة المغلقة"، ولكنه التفت عن ذلك، لتضارب الآراء فيه ولإيمانه المطلق بأن الكتابة موهبة، أولاً وقبل كل شيء (ص 8)، ولإيثاره لتعريف للقصة تقليدي شائع لايحيط بدقائق هذا الفن أو خصائصه، كما في قوله: "والقصة القصيرة، تصوير لقطاع محدد من حياة الكاتب أو تجربته، أو لمشكلة واجهته، أو مأساة عاناها هو أو غيره، وانعكست آثارها على نفسه، فصورها بقلمه، بوحي من أحاسيسه وانفعالاته"(ص9).

هل علينا أن نقول: إن يوسف جاد الحق كتب بوحي وجدانه وانفعالاته قصة فلسطينية موهوبة لقضية فلسطين. الحق، إنه التفت عن النزوعات الحداثية سعياً إلى قصة اتباعية تحتضن وعياً تاريخياً وإنسانياً بقضية فلسطين، وأعتقد أنه أفلح في مسعاه كثيراً.

❑

■ هوامش وإحالات.

الطبعات المعتمدة في البحث لمجموعات يوسف جاد الحق القصصية هي:

1-النافذة المغلقة -دار طربين -دمشق- (1965).
2-سنلتقي ذات يوم -وزارة الثقافة- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر -القاهرة- .1969
3-قادم غداً -اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين -دمشق -.1980
4-الطريق إليها -دار الجليل -دمشق -.1990
5-الأرض ترفض الجثث -دار الجليل -دمشق -.1994
6-وأقيل الخريف -وزارة الثقافة -دمشق 1996.

❑❑❑

مـــن

مقـام النخـل

شعر: أحمد يوسف داود

-

1-

من أي فاتحة سأبدأ في مقام النخل؟!
هل ألقي السلامَ على الشواهد
أم أبوح بسر بابل في المصلى؟!
وبأي مقتلةٍ سأجهر في طواف القلب؟!
كم هذي المناسك صعبةٌ!!
إني غرقت بكأس بابلَ
ربما تتيقظ الأشلاء في طين السواد
فأرفع الأسماء من دمها
وأعلن أن رباً بين أحرفها
تجلى!!

-

2-

من أي فاكهة سأعصر خمر بابل؟!
كلها مرٌّ
وأيتُها دماءُ.
يا باب بستان الرشيد أفقْ!..
سأقطف من يدي تموز عنقوداً
وأعصر.. ثم أشربُ..
ثم أكشف عن منابته أصولَ السرِّ
أشهد كلّ شلوٍ في هدوء النوم
متشحاً بنور أنينه.. حراً
فيغلبني البكاءُ!

3-

ألقيتني للنارِ يا قلبُ
وتقول: بلّغ، فالهوى صعب؟!
منذا أبلّغ بعدُ من عربٍ
وإمامهم بصلاتهم غربُ؟!
لولا قليل من أعزّتهم
لحلفتُ: لم يسمع بهم ربُّ!

-

4-

يا أيها الله الذي أرسى العروبة في المجازر
أي أسئلة أباشر تحت هذا الموتِ
هل أدعوك
أم أرمي الفؤاد على التراب؟!

أعطيتني عرباً من الأوهامِ
أم لم تبقَ -بعد قليلهم وقتيلهم-
غير الكلام، وغير أشكالِ الثيابِ؟!

–

5–

يا أيها الله الجميلُ
أنا الغريقُ بكأسِ بابلَ أستغيث:
بأي مقتلةٍ سأجهرُ؟!
كالقطا يتمزق الأطفالُ
هل تلك الأصابع قرب أوراق الدفاتر
قصّرت عنها فما كتبت حروفَك
ما تريدُ؟
هل ذلك الجسد المبعثر في دماه
تتمة الآياتِ؟!..
أم لا وقت في إرث القبيلة للطفولةِ
والحياةِ
فكل ثأرٍ كيف جاء وكان..
قرآنٌ جديدٌ؟!

–

6–

من ألف ألف مناحةٍ
تصلُ الوجوه بمخمل الآيات قانتةً
فيخرجَ من ملامحها الغزاةُ
فتحار أسئلة الجنائز:
كل شبرٍ صار مقبرةً فكيف ننام؟!
من رفَّع القلوبَ على سيوف
الإخوة/ الأعداءِ؟!
من كتب الطفولة بالرصاصِ؟!
وأين فرّتْ من معانيها اللغاتُ؟!
ماذا تقول بلاغة البلغاء؟!
أوطانٌ يغصُّ ترابها بقبورها
من يستريح على البراءة؟!

من يعرّف ما الحياة؟!....
شكراً!... تبيّن روحُ من كتبوا الشواهدَ
ثم دلوا كل رأس رصاصةٍ
أين القطاةُ!!

–

7–

سأبوح في وجعٍ لكل قطايَ باسم الشام
يا سربَ القطا إن البواديَ مهْلكاتٌ
لا تردّ يا طيرُ ماءً غير مائكَ
أنتَ مصيدةُ الكمائنِ
أنتَ في غدرٍ
فلملم من فمِ النجوى أنيني
إني أليف مواجعٍ من ألفِ دهرٍ
كلما قاربتُ أهلاً جاءني القتلى عراةً
يسألون القلب عن عربٍ
فيطلقني السؤالُ إلى الجنونِ.

–

8–

سأبوح للنخل: أرتفعْ...
ماذا حملتَ؟!
الطين معجونٌ بأفئدةٍ
فأي نزيفِ قلبٍ حلَّ في الرُّطَبِ؟!
استوت فيكَ الحرائق والحصارُ
بأي جذع مشيئةٍ ستهزّ مريمُ؟!
والموت مفتوحٌ كأوردة العروبةِ
كلما نزفت بكى قلب الحجارة
وحده قهراً
وصلى في مصارعنا...
وسلّمْ!!

-9

يا نخلُ، كم عاينتَ من عربٍ
إذا سمعوا المذابحَ
زينوها بالفصاحة واستراحوا!؟!
فكأنما دبق الفضيحةِ ظلُّ معجزةٍ يراودهم
وهم حول الفضائح كالندامى
وهي كأسُ طلىً
وخدرٌ مستباح!!

-10

يا نخلُ لا تفتح سريرك خلف باب النومِ
لا تفتح (شناشيل ابنة الجلبيّ)
هذي حضرة الأسرارِ
فاحجبْها!...
فما أهل البراءة منك أهلُ
واترك يديَّ تعانقانك باسم حزن الشام فيك
وتمسحان بوردتين جناحك الدامي
فعطر الشامِ كيف شممتَ
حلَّ!

-11

يا ربُّ، كيف خلقت من لغتي
جمراً فيحرقني بما أصبو؟!
أفإن حملتُ دمي بأسئلتي
علقتني في الموت يا ربُّ؟!

-12

مولايَ هل ألقي السلامَ على الشواهد
ثم أمضي كالغريب..
فلست أذكر أن هذي الأرض أرضي..
أنّ من في الأرض أهلي
أن لي كأساً يدور بخمر بابل
أن هذا الماء مائي؟!
مولايَ كم هذي المناسك صعبةٌ!!..
ما في مقام النخل
ما في باب بستان الرشيد
سوى شظاياهم..
وما في خمر بابل غير طعم مناحةٍ
وشذا دماءٍ!!
أفكلُّ هذا الموت يعلق بي إذا قلتُ:
العراقُ؟!
فكيف إن ناديت: يا عشتارُ،
وانتبه الذئابُ على النداءِ؟!
مولايَ أقفلتُ الفواتحَ
خذ فؤادي صوبَ دجلةَ
لي مصارعُ من أحبُّ هناك
أيُّ الورد ثغر البابلية كي أقبله
وأسجدَ؟!
أيّ ريحان شريطة شعرها
لأرد بالقلب القنابل عنهُ؟!
أي العشب أطفالي لأعلنهم؟!
فإني في مقاتلهم قليلٌ
والغزاة بنار فاتحةٍ مزوّرةٍ
ورائي!

-13

مولاي شكراً!..

ها قطايَ يتوه في غدر الكمائنِ
كل مصيدةٍ تفور دماً
وتترك لي أنيني.
شكراً، ختمت القول يا مولاي، فاشهد
كلما قاربت أهلاً جاءني القتلى

عراةً
يسألونك فيَّ عن عربي
فيرميني السؤال إلى الجنونِ!!

ألقيت في مهرجان المربد الأخير - العراق

□□□

دعوةٌ للرحيل

نص: منذر عبد الحر

مدخل:

أجرى تعديلاً على صباحه الجديد
وبدلَ أن يفتحَ النافذة
جرى على السُلَّمِ المتروكِ
ودخلَ غاراً
حنّط فيهِ فاختاتِهِ
وصبايا أرقِهِ
لم ينتظرْ أحداً
ولم يلّوحْ لجارٍ
لم يبكِ..
لكنَّ جراحَهُ أطلقتْ أغنيةً
وخلدت إلى النوم!
هو مترفٌ بعزلتِهِ
وغيومِ أصدقائه
وحرائقِ لياليه
هوَ الذي جمعَ آلامَهُ.. وأخفاها
ليضلّلَ بها الندم
ويسيرَ إلى الأسى سعيداً

***

المدنُ كلُّها..
ضعْها في قنينةٍ
وإرمها في ساقيةٍ
إنها ليستْ لك

خُذْ جِذْرَكَ منها
فيها قوارضُ
وبناتُ آوى
وخفايا
تشدُّ الريحَ من شعرِها
إطوِها..
وتمتّعْ بالرحيلِ إلى قريتك
سترى فيها احترامائك
وصبايا خجلاتٍ
أدمنَ الصباحُ عثراتِهنَّ
وتعلّمت الشمسُ الغروبَ من سمرتِهِنَّ
دع الصيدَ في البرَكِ
وتأمَّلْ غناءَ الصيادِ في زورقٍ
تتسابقُ على جانبيه العرائس
وتحلّقُ فوقَهُ النوارسُ
عزاؤكَ..
أنكَ لستَ وحدَك
فتسلَّقْ بوحَكَ
وأنتَ تضعُ الحنينَ شراعاً
وتشيرُ إلى نجمٍ
لم ينطفئْ بعد
قُلْ لجوعِكَ.. مجداً أيُّها القُربان
عانقِ الوحشةَ وهي تفتحُ ضمادَها
قُلْ لسمائك
أجّجي مطرَ القلبِ

واحفظيهِ في حقلِ الروح
وقُلْ لنثارِكَ.. احترقْ
وتوزّعْ رماداً
قُلْ لأصابعكَ التي جفّفتِ الفراشاتِ
والزهور
وزّعي دمَكِ على سواقي الطفولةِ
دعِ الرسائلَ للسُبات
دعْ بريقهم.. وصيامهم.. وهياجَ أسنانهم
دعْهم بعيداً
ينامونَ على أسرَّةِ الندم
وأطلقِ الألمَ.. أغنيات..
غنِّ..
النهرُ يشيرُ إليكَ
والقمرُ المنسيُّ ببابِكَ
يسألُ عن ضيفِكَ
دعْ وحشة جرحك تتجوَّلُ في البيتْ
دعْ صمتَكَ يحيى ويميتْ
دعْ نارَ حياتِكَ تحرقُ مايأتيكْ
***
دعْ أضاحيكَ تنمو على شفاهِ النهر
دعْ أكفَّهم تشتعلُ في أدغالِ وحشتِكَ
دعِ الجدرانَ تحلمُ بأنينٍ وهدهدةٍ وحفيف
أزحِ الصورَ.. والستائرَ..
فقد غادرَ الأصدقاءُ، عفواً،
لم يأتِ الأصدقاءُ هذهِ الليلةَ
بعضُهم مشغولٌ بالحبِّ عنك
والآخرُ أخذَ منكَ مُضغةً من العزلةِ
وتباهى بها..
دعهم.. ينزلونَ في الصباح بثيابهم للنهر
ويخرجونَ ضاحكينَ ملءَ حيرتهم
بينما تخبئُ خلفَ شجيرةٍ.. هاهو أبوك
يعبرُ الجسرَ بخُطا ثقيلةٍ.. وها أنت تفرُّ إلى أمِّكَ
اهربْ.. منهما.. تظاهرْ بالواجباتِ المدرسيّةِ.. أو تلصَّصْ على
جارتِكَ.. تسلَّقْ السُّلَمِ بهدوءٍ.. إخلعْ نعليكَ.. إخلعْ..

إخلعْ ذاكرتَكَ.. ياموفّقْ.. دعِ (السطحَ) للعناكب.. والتنّورَ
للفضلاتِ.. والجارةَ لغُبنِسها.. هاهوَ الهاربُ الأوّلُ يطرقُ
بابكَ.. فأعطِهِ حصّتَهُ من الشجنْ..
غنِّ...
"الليلُ طويلْ
والعمرُ سؤالٌ بينَ الأقداحِ يسيلْ
الخمرُ -اليومَ- قليلهْ
فافتحْ شُبّاكَكَ واصرخْ
يادُنيا غُرّي غيري
فأنا مأسورٌ في سرِّي
وأنا -آهٍ- يادنيا
انهدَّ الحيلْ!...."
جاءَكَ الصباحُ
بندمِهِ.. وعرباتِهِ.. ولُهاثِ باعتِهِ
فأرمِ ظنونَكَ تسيلُ على النوافذِ
دعِ العناكبَ تتسرَّبُ إلى ذبولها
دعْ حرقةَ الدمعِ الآن
دعْ عينيكَ ترحلانِ مع الفرحِ الموقوت
تذكَّرْ فاختةً هَدَلتْ في قلبِكَ يوماً
هيَ الآنَ ترعى نخلةَ الجنون
تُسمّي الخوفَ شراعاً
والليلَ قارباً سيُثقَبُ الآنْ
عُدْ ياموفّقْ.. سترى بيتَكَ ضاجّاً بالملائكةِ
بينَهم صبرُكَ
يتلو عليهم مقاطعَ منسيّةً من قصائدِكَ
خبّئ الصورَ عن الأصدقاءِ
هي أغنياتُكَ بينهم
أعطِهم.. من ضوءِ أقمارِكَ المُخبّأة
إفرشْ لهم سجّادةَ همِّكَ.. لوعةً... لوعةً
وغنِّ..

غنِّ لهم وحدَك....
ياوحشةَ هذي الدارْ
ياجوقةَ أشعارْ
ياولداً فوقَ الحائطْ
ياامرأةً تتدَلى من غصنٍ ساقطْ
ياأصحابَ الوحشةِ
حنّوا أيديَكُم بدمٍ حارْ
لايعرفُ حزنَ موقّق إلاّ المُسْمَارْ

....

جرحُكَ الذي لم يُفطَمْ بعد
تجوَّلَ في المدينةِ
حائراً بأيِّ ضمادٍ يبدأ
لم تَعُد الرسائلُ لَذّاتْ
ولم يَعُدْ أصحابُها مأوىً لروحِكَ
هم.. يتسكّعونَ تحت ناطحاتِ السحاب
بينما تتسكَّعُ ناطحاتُ السحابِ تحت
سريرِكَ
أخبرتُهُم....
أنَّ لكَ بحاراً وموانئ
تمتدُّ من عينيكَ حتّى نبولهم
لقد كرهتَ الزهورَ الصناعيّةَ التي
يرسلونها
كرهتَ أقنعتَهم
هم يتباهونَ بها في العصورِ التي تضحكُ
بكاءً!
لو يعلمونَ...
كم من مُدُنهم تلقيها يومياً من الجسرِ
دمعُهم.. يرتّقونَ أحزانَهم في الحاناتْ
هُمُ الذينَ تاجروا بآلامِكَ
كي يحصلوا على ذلٍّ ملوَّن...

....

بلادي التي
ما انحنتْ مثلما نخلتي
تنامُ جميعُ البيوتِ.. تنامُ الحقولُ
تنامُ السماءُ على ليلها
وتبقى تطلُّ على صحوتي
تُضمِّدُ جُرحاً.. وترعى أخاهُ
وتحنو على ممسكِ الجمرةِ
وتمتدُّ حتّى عيونِ سؤالٍ
ينامُ سعيداً على حسرتي
بلادي.. العراقُ الذي ما انحني
وظلَّ أميناً على جنّتي
بلادي... الصبايا المُطلاّتُ من وردتي
بلادي دموعُ حنينٍ
بعينيْ أمٍّ جنوبيّةٍ
أطلقتْ لهفتي
بلادي النبي السجينُ
وإن هَمَّ فيها.. وإنْ هَمَّتِ
ولكنَّ شاهدَهم حاضرُ
وهذا القميص الذي قُدَّتِ
بلادي التي
مثلما نخلتي..
أظلُّ عزيزاً بها ماحييتُ
ولا أرتدي ذِلّةَ الغُربةِ
بلادي.. العرَاقُ...
الترابُ النديُّ.. الهواءُ العليلُ
وشعري المراقُ مع الدمعةِ
فكيف أسافرُ.. كيفَ الجذورُ
تضمُّ خُطاها إلى رحلتي
وكيفَ الحقيبةُ تحوي تُراباً
وسعفاً.. وجذعاً.. وحشداً من الأولياءِ
وبعضاً من الأميناتِ التي... والتي..!
وكيفَ سأحملُ كُلَّ الفراتِ.. وماءَ الفراتِ
غداً خمرتي!
أآتي أطيقُ بلادَ الغريب، أأرضى بلاداً بلا
نخلتي؟!

***

- العراق- ألقيت في مهرجان المربد الأخير

□□□

من سوف؟!

يحمل وِزرَ موتك

شعر: محمد مصطفى درويش

مَنْ سوفَ يَحْمِلُ وِزْرَ مَوْتٍ مِثْلِ مَوْتِكَ
لم يَزَلْ مِنْ عُمقِ صَوتِكَ:
يَنهضُ الوطنُ الجريحْ
فلَكَمْ تودُ لَوَ انّها كالقشِّ،
تغدو في مَهَبِّكَ كلُّ ريحْ
قد آنَ أَنْ يُطوَىْ شراعُكَ،
أن ينامَ ويستريحْ
فالموجُ أعلى أيُّها الغجريُّ،
إلاّ مِنْ جبينكَ، أيُّ نارٍ مِنْ حنينِكَ:
هذه النارُ!
أتخافُ مِنْ زَبَدٍ،
يَموجُ.. وأنت إعصارُ؟
كَمْ رَاودتْكَ
وَغلّقتْ أبوابَها مُدنٌ!
وقلتَ: مَعَاذَ شَعْبِي،
لم أخُنْهُ، ولمِ يَخُنِّي
أو لم يَجِدْ فِيَّ: المُغنيَّ
أتخافُ؟!
كيف يَخافُ مَنْ في قلبِهِ هذي المَحَبَّهْ
قَدَرٌ لنا:
أن نُطعمَ الأوطانْ
مِنْ أجسادِنا،
أرواحنا
ونموتَ غُربهْ
هي مِيتَةٌ: صَاغتْ حياتَكَ مِنْ جديدْ
أعطتْكَ شكلاً ليس يُعطى!
أشعلتْ مِنْ حَوْلِكَ: الوطنَ الجليدْ

يا أيّها الفردُ العديدْ
وضبابُ -لَنْدَنْ-
عنكَ لمِ يحجبْ سؤالاً واحداً
عَنْ كُلِّ ما يجري...
وتسألُ مِثْلَ طفلٍ:
أينْ ألعابي القديمةُ؟!
أينْ تنّورٌ لأمِي،
لا يبيعُ الخبزَ
أينْ صباحُ عِشْقٍ، لم يُلَوّثْ بَعْدُ؟! أينْ
قصيدةٌ لا تكتملْ
إلاّ بموتِ الشّاعرِ
المتكرانِ مِنْ دَمِهِ،
وبالرؤيّا ثَمِلْ
أينْ الطريقُ إلى طريقٍ
لا تقودُ إلى طريقْ
أينْ العدوُّ؟!
يجيءُ في ثَوْبِ العدوّ
وليس في ثَوْبِ الصّديقْ؟!
أينْ امْرأهْ
لم تُعْطِ قلباً بَعْدُ،
أينْ دَمٌ،
نقياً ما يزالُ كنجمة،
لأبرّئَهْ؟!
هي طَلْقَةٌ!
في نارِها، عمّدتُ حُزناً،
كانْ ليْ: فرحاً وحيداً،
واغتسلتُ مِنَ الذنوبِ الطّاهرهْ
لم يَبْقَ وجهٌ:

لم أُطالعْ فيْهِ وَجْهَ "الْقاهرةْ"
مُدُنٌ مِنَ الوَرقِ المُقوىّ بالْغزاةِ!
تَلوحُ كالمنفي،
ولا منفيّ: لهُ وحشيٌّ وَحْشَتِهَا
وأحياناً تَلوحْ:
مُدناً، ولكنْ دونَ روحْ
- أيَّ البلادِ تُحِبُّ؟
- هَلْ هذي بلادْ،
كي تُحَبَّ؟
أمَ أنّها ليست بلاداً....
- سَمِّهَا ما شِئتَ
أعْرفُ أنَّ ما يعطي الْبلادْ:
شكلَ الْبلادِ!
يظلُّ أكبرَ مِنْ مساحتها،
ومِنْ كلِّ امْتدادْ
- ماذا تَبقّى؟!
كلُّ شيءٍ قد تَبقّى..
- ليس هذا الْيأسُ مِنْ طَبْعِي
فإنَّ الشّمسَ تُشرقُ كلَّ يومٍ!
وَالصّباحُ:
يكونُ أجملَ حين يُشْربُ بالْيدينِ،
وصوت فيروزَ الذي
لصباحِهِ: كلُّ الصّباحْ
قد رَاودوكَ على اقْتلاعِ الأرضِ
مِنْ أحزانِ "حنظلةٍ"،
وإلقاءِ السّلاحْ
وَتَشقّقتْ عيناكَ:
مِنْ عطَشٍ، لرؤيةِ ما سيحدثُ،
أو حَدَثْ
وَخَبرْتَهُمْ: جَدَثاً، جَدَثْ
ورأيتَ فيهمْ: خنْجَراً في الظّهرِ،
أو إكليلَ وَرْدٍ..
لم تُطلْ فيكَ الْيَدُ السّوداءُ:
شيئاً.. أيّها الْعالي!
ولم تُمْسِكْ خُطاهُمْ،
في تعَقُّبِها الطّويلْ
لوْ بَعْضَ خَيطٍ منكَ!

يا ضوءاً قتيلْ
إنَّ الذي قد أمسكوهُ مِنَ الْخيوطِ:
إلى شموسِكَ لا يَقودْ
فغداً، تَعودْ:
أرضاً وشعباً!
في يمينِكَ: سيفُ "حنظلةٍ"،
وبرقٌ في يسارِكَ..
في غدٍ، تأتي
وتقولُ للموتِ:
عُذراً لموتِكَ فيَّ:
عُذراً
وغداً تكونُ قيامةُ الْعَذْرا
هذا الطّريقُ- القبرُ:
شاهدةٌ خطاكَ عليهِ،
مُنْذُ تلوّثتْ فيه الْحجارةُ والغبارُ
لفظانِ يحتملانِ معنىً واحداً!
هذا الْيمينُ،
وذا الْيسارُ
هربوا بأوطانٍ مُحَمَّلةٍ على موْجٍ
ولم تَهْرُبْ
وأنتَ محاصرٌ،
حتّى بلونِ الأفقِ،
أو ضوءٍ لنجمٍ
كُنتَ، حتّى الْعظمِ،
مكشوفاً
ومعروفاً
وآثرتَ الْبقاءَ على السّلامةِ
وَسْطَ بُركانٍ
وشريانٍ..
حَملتَ نَزيفَهُ
بأمانةٍ، ليست بنادرةٍ!
ولكنْ لا وجودَ لها!
لماذا،
لم تَقُلْ، مِنْ قبْلُ:
أنّكَ:
كُنتَ فينا، شاهداً حتى الشّهادةْ
حَجَرَ الرُّسوماتِ الّذي حَمَّلْتَهُ

مِقْلاعِ حَنْظَلةٍ، تَوَسَّدْ!
غَيْرُهُ، مَأمِنٌ وِسَادَةٌ
لم يَبْقَ مِنْ جِلْدٍ،
بهِ تنجو، سوى جِلْدِ اغْتِيالِكَ،،
إنْ هرَبتَ!
فأيُّ "نَاجٍ" أنتَ!
أيُّ مقاتلٍ في ثوبِ قِدِّيسٍ،
وقدِّيس بثوبِ مقاتلٍ!
يا عاشقاً للأرضِ والإنسانِ!
عِشْقُكَ،
كيف أوردكَ المَهَالِكْ
هذا الصّباحُ: سوادُهُ حَالِكْ
وَشَرِبْتَ قَهْوَتَهُ!
لتنسى أنَّ موتكَ دُسَّ فيهِ،
وألفَ عَيْنٍ راصدةْ
لكَ: لا رَصِيدَ سوى الْغَضَبْ
ولَهُمْ: مِنَ الذَّهَبِ المُدَوْلَرِ: أرصدةْ
يا أيُّها العربيُّ!
وَسْطَ قبائلٍ تُدْعَى الْعَرَبْ
- ماذا تَركتَ! تَركتُ: وقفةَ "حَنْظَلَةْ"
بيدين خَلْفَ الظَّهْرِ،
هازئتينِ بالوضعِ الذي
ما عاد يَصْلُحُ: غَيْرَ وَضْعٍ للسواد،
تَركتُ: جزءاً لا يُطالُ
مِنَ البلادِ
تركتُ شعباً لا يموتُ!
فقد تَعلَّمَ كيف يمشي تحت ظلِّ المقْصلةْ
مِنْ دوْنِ أن ينتلَّ
وتركتُ شعباً،
يَعرِفُ المُحتلُّ
معنى انْتفاضتِهِ،
مخاضتِهِ،
ومعنى
أنَّ البلادَ، ونحنُ فيها كَالْغَجَرْ
نبكي طفولتَنا،
لماذا لم تَسَعْنَا
وتركتُ: رائحةَ التّرابِ،
تركتُ رائحةَ الشَّجَرْ
وتركتُ أُفقاً مِنْ حَجَرْ
مِنْ أيِّ نافذةٍ
رميتَ البحرَ؟!
قلتَ لِمَنْ أرادوا
خارجَ الماءِ اصطيادَكَ:
- لستُ وحدي في ثيابي!
في قِطارِ الرّيحِ،
لم أقطعْ لصوتي تذكرةْ
ليظلَّ: روحاً هائمةْ
وصدىً
يُطالبُ كلَّ عاصمةٍ، وَشِبْهِ الْعاصمةْ
بالثّأرِ..
أمّي،
بابتسامتكِ الجميلةِ
وَالْجَديلةِ،
لا بدمعكِ، كَفِّنيني
أمّاهُ!
خُبْزَكِ لم أخُنْ
ما زَالَ يَرْكُضُ سَهْلُ قمْحٍ
تحتَ جلْدي،
في شرايِيني يُهرولُ عارياً
نَهْرُ الطحينِ
أمّاهُ!
خُبزكِ لم أخُنْ
إلاّ أنا، ولْتَشْهَدِ الطّعناتُ
في جَسَدِ المُخَيَّمِ، لم أكُنْ
لم أركبِ الموجَةْ
في أيِّ بَحْرٍ كانْ
الأرضُ: لِيَّ زوجةْ
مِنْ دونِ عَقْدِ قِرَانْ
مَنْ سوفَ يَحْمِلُ وِزْرَ مَوْتِكَ؟!
- ليس مِنْ أحدٍ
ولا بَلَدٍ
فموتي كانَ كالثَّمَرَةْ
في داخلي كَبُرَتْ،
وَصَارَتْ منْ شظايا،

مِنْ دَم، شَجرَهْ
وتَحدَثِ النَّارَ الّتي
تسعى إلى أحزانها،
وَالْفأسْ
لكنْ بها:
حتى سقوطِ الظلّ كالتّابوتِ،
لم تَعْصِفْ رياحُ الْيأسْ
- هَلْ شَاخَ فيكَ الطفلُ يوماً؟!
- رُبمّا!
لكنَّ نبْضَ القلبِ لم يبيّضْ
فأنا مُغنّي الأرضْ
في جَعبةِ الْغيمِ
ذَبُلَتْ سِهَامُ الْبَرقْ
يا جنّتي! قُومِي
لتُضيءَ بَعْدَ الْحرقْ
مِنْ أينَ جئتَ بكلّ هذي الأجنحةْ؟!
يا طائرَ النَّارِ الْمهاجرَ،
مِثْلَ أسرابِ السنّونو،
في سَمَاءِ الْمذبحةْ
مِنْ أينَ جئتَ؟!
وكلُّ دربٍ خَنْجرٌ!
حَدَّاهُ مِنْ عَرَبٍ،
وَمِنْ رُوْمٍ: لَهُ قَبْضَةْ!
مِنْ أين جئتَ بكلّ هذا النّبضِ،
للقَلْبِ:
الّذي في أُفْقِهِ حتّى سراباً،
لم تَلُحْ نَبْضَةْ؟!
مَنْ سوفَ يَحْمِلُ وِزْرَ مَوتٍ لم تَمُتْهُ؟!
وأنتَ تَحْمِلُ لِلْعشيقَةْ
ورداً ومفتاحاً،
وقلباً مِنْ زَبَدْ
بل متَّهُ، ويداكَ مطبقَتانِ في صَمْتٍ
على ضَوْءِ الْحقيقةْ
مِنْ قَبْلِ أنْ تُنعى،
نُعيتَ!
فلمْ تُفاجأْ أنتَ بالنّعي الّذي
غطّى الصّباحَ إلى الأبَدْ
بَلْ: في هدوءٍ يُشْبِهُ الْبركانْ،
أسْبَلْتَ الْجفونْ!
وقلتَ: بيروت، اذْكريني
كلما عَبَرتْ سماءَكِ
نجمةٌ
فأنا أُحِبُّكِ،
حُبَّ يَنْبوعٍ لصخرتهِ الْقديمةْ
ودمي على صَدرِ الْمُخَيَّمِ:
شارةُ النّصْرِ الْوحيدَةُ،
لا نياشينُ الْهزيمةْ..
***

□□□ ألقيت في مهرجان المربد الأخير - 1999- بغداد

ثمار اليقين

شعر:هنادة الحصري

معافاةٌ من الأوهام مرآتي.
فلا برقُ السراب الحلو يخلبني،
ولا الكلماتُ في معسولها
الشعشاعِ تبهرني
ففي تشرينَ لي عرسُ الخريفِ،
أميرُ نجواي المدلَّلُ،
عاشقُ اللونِ الموشى بالجسارة
والمحبَّة...!!
أهدهد ساحرَ الأحلام،
من قزِّ الطفولةِ والصِّبا،
أمضي، أطوِّفُ بالحكايا
المزهراتِ،
أطيرُ من زمنٍ إلى زمنٍ،
وأخدِشُ مقلةَ الوقتِ الغيُورِ،
أحوكُ من جلد السحاب الحَرِّ
جُعْبَةْ....
يقول غناءُ هذا الغيم:
"غابةُ أنجم أنتِ،
وعيناي السماءُ لها،
فصُبِّيني بكأسٍ من ربيعكِ،
تُصبح الدنيا لنا وطناً،
نجوس بروضة خِشْفَينِ،
لا يدنو إلى محرابنا ظمأ
ولا رهبة..."
فأفرح من قرار الروح،
لحظةَ زارني وفدُ الندى،
وأفاق من خَدَرِ النعاسِ البُرعمانِ،
حفاوةً بالضيفِ،
وابتهج القَرَنفُلُ،
من عبيق ترابه المعجونِ
بالأطياب،
ياجسدَ الأريج سَكَنْتَني منذُ
الولادةِ،
وارتحلتَ منارةً بين البحارِ....
دليلُكَ الكونيُّ ليلكةٌ،
وإلفةُ سروتين تسامتا في الريحِ،
والأنواءُ صعبه...!!

–

2-

أعْلِني يَتُّها الأرضُ صُلْحَكِ،
بحرٌ من الجمر يهدرُ بين حناياكِ
أنتِ مليكة حُلمِ النساء.
مسامُكِ سانحةٌ بالعبير،
فمُدِّي ذراعيكِ، أجتاح بوحَهُما،
في بكورةِ ثلج الشتاءاتِ.
آلهةُ الشمس عاتبةٌ من هداياكِ،
كيف تركتِ وصيفةَ خَلْقِكِ،
عشتارَ، أمَّ البدائعِ،

ترحلِ في رَمْشِ أهداب قوس القَزَحْ...؟!
برعمي يا غصون الفَرَحْ..
خالقُ اللون يُبدع تشكيلَ أقمارِهِ،
في بياض المسافاتِ،
يَلْمَسُ خداً فيورقُ قلبٌ.
ويرتعش السروُ حُباً
كأرشقِ ما يشتهيهِ الحنانُ،
وأعذبَ من دمعةٍ ودَّعَتْها العيونُ...!!
أمطري يا مساكب غيمِ الإله صلاةً،
وصوني فضاءاتِ كفّيْهِ،
من لافحاتِ الأنيّةِ،
عَبْرَ اشتجارِ الغصونْ...
"لا نكونُ، تُرى، أو نكونْ...؟!".
تلك فلسفةُ الشمس في الأبجديةِ،
ينقش أخدودَها أزلٌ مترعٌ بالعجائب.
تُدهشني آهةٌ في انسجام النقائضِ:
همسٍ وجَهْرٍ،
وتفتيحِ صدرٍ لجفوةِ ظَهْرٍ،
- كشرقٍ وغربٍ-
وظلٌّ تلاشى بغيهب بئرٍ،
ونبعِ حكايا تُهيجِ الشجونْ...
هكذا يتواشجُ نَسْغُ الربيع،
بسرِّ الخريفِ
وتصحو علىنكهة اللوزِ غاباتُ عَشتارَ،
تبتهل الخصبَ يهمي شفيفاً.
ويغفو أليفاً بحِضنِ الوجود الحنونْ...
هادئاً، هادئاً يدخل الأزرقُ المشتهى،
في جفون الرمادِ،
ويذرفُ أشواقَه،
في اخضرارِ الهناءةِ،
ميلادَ غيث بهيٍّ هَتُونْ...!!

-3

يا أكفَّ الفصولْ،
أغْلِقِي شفةَ النافذهْ،
خَوْفَ أن تسرقَ الريحُ ما أشتهي أن أقولْ..!!

-

-4

رُكْنُ رأسي وسادةٌ صدرك:
حمراءُ، ناعمةُ الريشِ،
مروَحَةُ الكتفين مزركشةٌ بالخطوطِ،
تغنّى شفيعُ البرايا،
فكانت لأجلي،
- كما أنتَ لي-
مثلما الوحي "كُنْ فيكونْ"....!!
هل تُرى كنتُ في سَرْحَة الحُلْمِ،
أم أنني في "يقينِ حُضورِكَ"،
توقظ في حقل عُمْرِي القَرَنْفُلَ،
والجُلّنارَ وفُلَّ الصفاءِ، وجوريةَ الشامِ،
والياسمينَ الأُجَلَّ،
وأخرَ تشكيلةٍ في كتاب الزهورِ:
فرشتَ سريرَ محبتنا بتويجاتها،
ثم أودعت عينيك في كوخ عينيَّ،
مستسلماً هانئاً، مطمئناً،
وألقيتَ بالقُفْل في مُصحف القلبِ،
محتفلاً بارتعاش الفتونْ....؟!
صَدَقَ الربُّ حين ارْتأى:
"رزقُكم في السماء وما تُوعَدون"..

متاهـــة

شعر:محمد وحيد علي

واقفٌ،
بين رملِ المحيطِ
ورملِ الخليج
وزيتونةٍ في صفدْ...
كلّ أهْلي استراحوا،
على نومهمْ
ومشوا آمنينْ،
على واحةٍ
فوقَ قبْرِ الولدْ...
فاستفقْتُ على علقمِ السنواتِ التي،
كبّرتْ جسدي
فرأيتُ الذي كنْتُهُ:
قمراً
في فضاءِ الطفولةِ
ينفضُ عنه حبالَ المَسَدْ...
كلّما شمْسُ جرحي استفاقتْ،
معَ الورْدِ
قلتُ: حنيني هذا،
وحبّي الّذي كان نوّارةً
فابْتعدْ...
واقفٌ،
بين رملِ المحيطِ
ورملِ الخليج
وزيتونةٍ في صفدْ...

والطريقُ إلى شعلةِ الضوءِ،
مثْل المتاهةِ
تأْخذني من حنيني إلى غربةٍ
كي أموت كمدْ...
وصراخي الذي في اختناقِ المدى
ليس يلْقى أحدْ!...
واحدٌ
ووحيدٌ
وقلبي رمادٌ،
تمزَّقَ من وحْشةٍ
ثمّ طارَ إلى نخْلةٍ
فاتّقدْ!!
مَنْ يدلُّ القريبَ الحبيبَ،
على أهْلِهِ؟!...
مَنْ يدلُّ فراشاتِ روحي،
على زهْرةٍ في السماءِ
لتصْعَد مسْرورةً،
في فضاءِ الجسدْ؟!...
مَنْ يرى الفرقَ،
بينْ طغيٍّ هوى
أو طغيٍّ صعدْ؟!..
طالما.. دمْعُ أهلي غزيرٌ
وفيضُ دماهمْ على الأرضِ
مثْل الزبدْ!!...

لكأنَّ الترابَ أبى،
أنْ يضمَّ دماءَ الطفولةِ مقتولةً
فصَمَدْ!...
واقفٌ بين رملِ المحيطِ
ورمْلِ الخليج

وزيتونةٍ في صَفدْ....
فانطلقْ ياولدْ
أنتَ بين يدي الخرابِ
ضياءُ البَلَدْ!!!

□□□

صــدر

ù –ŋẑŭù ŬĈŏəŬbiţ ŭ Dǆƹ 5N

سورة النيل

شعر...

...أمجد محمد سعيد

-وكأنّي أهدم الجنّات-

شعر: حسان الجودي

قبل أن أتركَ ليْلَ الرَّحَمِ المغْلقِ
شاهدتُ ملاكاً،
جاءني فيما يجيءْ...
مثْل عصفورٍ مضيءْ:
نَقَرَ الشبّاكَ فانزاحَ الضّبابْ.
كنتُ كالوردة لمّا أتفتّحْ.
وتويجاتي الوصايا والسرابْ.
وقفَ العصفورُ في فتْحة قلبي
ثمَّ أعطاني خياراتِ النجاةْ:
كوّةَ الروح، رؤى المرأةِ والشّعرِ، وآفاقَ العذابْ
أو كتاباً يَهَبُ النفسَ الطمأنينةَ مطويّاً على سرِّ الحياةْ
هل تردَّدتُ طويلاً؟
ربَّما، لكنني حين أتى الطَّلْقُ
تطلّعتُ إلى الكونِ قليلاً
ثم أحرقتُ الكتابْ..!

***

وإذا كان أختياري العشقْ.
والمرأةُ منذ الصرخة الأولى
تلمُّ الفحمَ عن كانتها الأزرقِ
المرأةُ مثْلُ العسلِ الدافئِ للجرحِ
ومثْلُ الثلجِ للخمرِ
وفيها كلُّ مايجعلُ عشبَ الحبِّ غاباتِ شَجَنْ،
أو دَم العاشقِ تاريخَ سُفنْ،
أو يدَ الشاعرِ إبريقاً من الحبرِ على كأسِ الزمنْ
هي طيني، كلّما فكّكني الخُسرانُ وانهدَّتْ سدودي.
هي توتي، كلّما تُقْتُ إلى طعم الخلودِ.
وهي المرأةُ ضَوْءُ الجسدِ الساطعِ
كالقُبّةِ، في أبهى حضورٍ
لارْتيادِ الشّغفِ الخالصِ،
المرأةُ جسْرُ الروحِ نحو اللانهاياتِ
وتمكينُ الدّمِ العاجزِ
من قنْصِ طيورِ الخصْبِ في ليلِ الوجودِ.
وهي الغلّةُ في الكأسِ
وفحّ الجمرِ في الرأسِ
وعينُ الماءِ إذْ ترفدُ آبارَ النشيدِ.

***

وإذاً كان أختياري الشّعرَ،
والشّعرُ صهيلُ الجسدِ الموؤودِ
صَوْتُ الحجرِ النّائمِ،
حُلْمُ الرُّوحِ بالغامضِ،
ضَوْعُ الهذيانِ الحلْوِ،
إغلاقُ الممرّاتِ على النّفسِ،
حصولُ اللّذّةِ الكبرى،
وتقليصُ المسافاتِ مع المطلقِ.
الشّعرُ زمانُ الأمكنَهْ...
لا سواهُ يتماهى في شقوقِ المركبِ التّائهِ الواحاً
وفي ماءِ الحواسِ الضّحْلِ قيعاناً من الدهشةِ،
الشّعرُ مكانُ الأزمنَهْ...
يفعل الشّعرُ الأعاجيبَ
يعيد الروحَ للميْتِ
يؤاخي الماءَ بالنارِ
ويحدو في سباتِ الموتِ كلَّ الأحصنهْ،
وهوَ الشّعرُ انبثاقُ القمحِ مِن مَنكبِ جمرٍ،
وانفجارُ الوردِ في الأرواحِ،
رَبْطُ الكرزِ الأخضرِ بالشّمسِ،

وتثليجُ الجراح السّاخنَة.
فاعذريني...
كلُّ ما أكتبهُ الآنَ يُقاضيني،
أنا المشدود كالسَّهمِ إلى قوسكِ،
لا أقدر أنْ أطلق روحي في فضاءات
اليقينِ.
لستَ منحازاً إلى غيركِ،
ليسَ القلبُ انفاقاً إلى هجركِ،
لكنَّ صلاة الشّعر تنهاني،
عن التَّجوالِ في حقلكِ،
والإيغالِ في نسغكِ،
واللّهوِ بحبّاتِ الحنينِ،
وكأنّي أهدمُ الجنّات،
كي أحظى بصحراء من الوحشةِ
كالأفعى بها أسعى على الأشواكِ
مقتوناً ببحثي عنكِ في كل ربيع
وكأنّي أغرسُ النّابَ بشرياني لتخديرِ
الجنونِ.
كلّما وصّلتُ خيطاً فيكِ
جاء الشّعر كي يقطعَ خيطاً.
كلما قبّلتُ إبطاً منكِ
جاء الشّعر كي يجرحَ إبطا.
فافهميني
وحده الشّعرُ يُزيح الليلَ عن عَيْنِ الخلاصِ
الأبديّ.
فإذا أصبحتُ للمرأةِ وحدي،
كيف لي أنْ أطرقَ البابَ الذي يُفضي إلى
الشّعر النّبيّ؟
وحدها المرأةُ كالأعشاب تمشي في
عروقي.
فإذا أصبحتُ للأشعارِ وحدي،
كيف لي أنْ أهَبَ الماءَ فضائي الحجريّ؟
أنتِ والشّعرُ
صراطانِ صديقان عدوان. ينوسان أمام
المقصَلة...
وعذابي أنّني أجهلُ في أيّ اتجاهٍ
أدخلُ الرأسَ لتنجو الأسئلة!

□□□

ابن العسكري

صدى حلم في مرايا القصائد

شعر: د. راتب سكر

–

1–

سنديان يديك
يرتّل فجري
بفيض من الطيب
ماست رؤاه
مواكب طالعة
من ظلال الصورْ.
موقد من بقايا المودة
يقدح فيها الشررْ.
غيمة فوق تل
يراقصها في حذرْ
ويمدّ لأضلاعها ساحةً
لتصون الخطا من خطرْ
ينشدان صدى حلم عارمٍ
فاضحٍ
في المكان خبايا الوترْ
ورجال..
ذوو سطوة في الحروب
-وإن دار كوبُ القدرْ-

أنت علّمتني
يا أبي
أن أكذّب باب الخيانة فيهمْ
وأدفع عنهم ظنوني.
وسوء الخبرْ.
لم يزلْ حسن ظني
صديقاً
- وإن ضاع سيفي
بمنعرج
وحصاني نفرْ-
طال في فلوات الغياب
ارتيابي
وحولي الخصوم زمرْ.
كم كتبت التمائم أبعدهم
وقرعت طبول النجاة
لضوء القمرْ.
جعبتي من سهاد
تدلى طويلاً
بباب السهرْ...

-

2-

ناحل معصمي
والقيود
تزيد رنين الزردْ.
كلما احلولك الدهر
قلت: يجيء المددْ.
فتعال نفسرْ تأخرهُ
موقظاً في جرود كتابي
حنيناً
لذاك الولدْ.
قرب مائدة
للعشاء تحثّه
ويطول السماع
سنينْ
فيصغي بشوق،
ويحزن ان الحديث ابتعدْ.
كم كبرنا معاً
كم عركنا صخور الزمان
بدمع سواعدنا
ورفعنا القصور
بوجه الرياح
نسيّجها بالأماني
ولم ندر أن المدارج
رمل يعاندنا وزبدْ.
كم تمادى الخريف!
ببستان روحي
-وكنت أعدّ له ما استطعت-
فخطّ خراب مكائده في العددْ.
حطب تينتي
والظلام ببابي احتشدْ.
فأعدْ يا أبي
ياسمين الكلام
لجيد "صفدْ".
لم يزلْ
رجع صوتك نايا
يفسّرني
كلما مجلس "القات"
دار بنا وانعقدْ.
بحّ يحنو على مسمعي
مانحاً لغتي خبزها
كي تشاركني
طعم وجدي
ومعنى البلدْ.

-

3-

إنها ساعة
لعتاب يمرّ
تسرّب فيها الضجرْ
لا تقلْ يا أبي
-شجر يابس في الحقول-
وغصن النشيد انكسرْ
لم يزلْ عندليب "الجليل"
يرتّل "يا مريم البكر"
واللوز بالزهر مؤتزر
طالع من بياض السورْ.
لم يزلْ للمغني
رباب يحنّ
ويرجع ما ضاع من نغمٍ
في شتات السفرْ.
صادحا مع طير البراري
سمعت أغاريد رجعته
في الضياء القريب
على بعد صوت
ومرمى حجرْ....

زهرة الشام

شعر: خضر الحمصي

ياز هرة الشام تيهي رفعةً وصبا   جلَّ الإلهُ بما أعطى وما وهبَا
عروسة الشرق نضّرتِ الدنا ألقاً   فنور وجهكِ كبراً جاوز الشهبا
ضمي بقايا الهوى من عاشقٍ دنفٍ   لايعرف العشق إلا من به صُلبا
مواكبُ الغيد أسرابُ مُلونةٌ   عطورهنَّ تزيل الهمَّ والكربا
تحوي الحسانُ وإنْ يخطرْنَ في دلعٍ   حسناً تسامى إلى الفيحاء وانْتسبا
تلك الرياض ومن إغراء فتنتها   أوحتْ إلى الشعراء ماقيل أو كُتبا
روّيتها من عيون النهر فانتعشتْ   وصغتها ألقاً ينساب ما نضبا
تلك الخمائل قد ضمّتْ بسرحتها   ورداً تباهى وفي أدواحها انتصبا
يرودها النهر تيّاهاً فيسكرها   ويمرغُ الكرمُ من أمواهه عنبا
والطير تنشد والأغصان راقصةٌ   تناغم البدرَ والأنسامَ والسحبا
وتنشر الريح من أردانها عبقاً   يدور بالسرّ بين الزهر مُنسربا
وترسلُ الشمس شلالاً به وهجٌ   فيغزلُ النور من أسدائه العجبا
وقاسيون على أدراج قمته   تربّع الكبر إجلالاً وماغربا
كأنه الدهر في ريعان صبوتِه   أعلى الشموخ وضم المجد والحسبا

**

دمشق يادرة التاريخ خالدةً   ترى تُعيد لكِ الأيامُ ماسُلبا؟
حضارة الفن في حَاراتكِ ارتسمتْ   تفَاخَرَ الدهرُ فيها عِزةً وإبا
تلك القلاعُ تحدَّتْ كبر فاتحها   يا للقلاع تزف الموت واللهبا
هذي دمشقُ شموخٌ للعلا أبداً   كأن للوحي في إبداعها أربا

إذا دهتها صروف الدهر عاتيةً ... تألف الشعب في درء الأسى غضبا
هذي الشمائلُ من ماضيه مأثرةٌ ... من عاش في خُلُقِ الأجداد ماغلبا

**

يازهرة الشام إنّي مدنفٌ بهوى ... تلك الجنان وأفدي خدّها التربا
لي فيك من نشوةِ الماضي عهود هوىً ... تململ القلبُ من هجرانها حدبا
إذا هتفتِ لمن يفديك غاليتي ... لكنتُ أول من ضحّى ومن وهبا
قتيلُ حبكِ في الدنيا شهيد هوىً ... وكم شهيدٍ بحب الفاتنات كبا
غرستِ في دمه حب الوفاء وما ... خانَ الوفاء ولا من قلبه سُلبا
يشدو الزمانُ بمجدٍ أنتِ سدرته ... والمجد إلا إلى عينيكِ ماانتسبا
فأنت أروع ماغنّاكِ مُقتنٌ ... وكل من راضهُ مرآكِ ماغلبا

**

لي في شموخكِ يافيحاء بارقةٌ ... نسَجْتُ من سحرها الإلهامَ والكتبا
ورحتُ أرشفُ مما جُدتِ في لهفٍ ... فما ارتويتُ وشوقي ظلّ مُلتهبا
ونمتُ تحت ظِلال الجفنِ مؤتزراً ... أهدابَك الخضراء إني أعشقُ الهدبا
فأغمضي طرفكِ الساجي أهيم به ... بين الرموش وضمي قلبيَ التعبا
أهديكِ ياشام من مكنون قافيتي ... شعراً توشح بالأطياف مُنسكبا
موجٌ من الطيب في جنحي أحمله ... ماء البحور إذا ما استافه عَذُبا
إذا تغربتُ شدّتني إليكِ رؤىً ... لأجل عينيكِ أقضي العمر مُغتربا
أتيتُ من ضفّة الصحراء مرتحلاً ... فكنتِ أماً لنا في عطفها وأبا
يازهرةَ الشامِ هذي مهجتي يبستْ ... والشوق فيها يشد القلبُ والعصبا
قلبي على الجمر وهج العشق تلفحهُ ... ياويلَ قلبي إذا طيفُ الحبيب نبا
يظلُّ طيفكِ في أهداب باصرتي ... وحياً تربّع في الأحداقِ ماغربا
توسدي القلبَ يامن عشتِ في خلدي ... فمن هَواكِ عشقتُ الشعر والأدبا

□□□

أبو العرفان

قصة: د.أحمد زياد محبك

-1-

لدى وصولنا إلى باب الخروج، نهض الحارسان، قال أحدهما سائلاً:

-كنتما، من غير شك، ضيفين عند أبي العرفان.

وأرد:

-نعم

وتسأله زوجتي:

-كيف عرفت؟

ويرد الحارس الأول:

-كلنا هنا ضيوف عند أبي العرفان، هو المالك الحقيقي لهذا المنتجع كله.

وتتكلم زوجتي:

-أرجو أن تعجل بفتح الباب.

ويعلق الحارس الثاني:

-مؤسف جداً أن تغادرا الماء والهواء، أنتما هنا في الجنة.

ويضيف الحارس الأول:

-لن تجدا في الخارج سوى النار والإسفلت والزجاج والحديد والحجر.

قلت متحسّراً:

-كتب علينا أن نغادر

قال أحدهما:

-أرجو ألا تكونا قد ارتكبتما خطأ ما

قلت في سرّي:

-بل هي

ونظرت في عينيها، فسمعتها تهمس في سرّها:

-بل هو

وقال الحارس الآخر:

-على كل حال، لابد أن تعودا ذات يوم، لن يطول، بكما هناك المقام، ستعانيان كثيراً، ولكن لابد أن تعودا ذات يوم، ستذكران هذا النعيم، سيثور فيكما الشوق إلى الماء والهواء والرمال والسماء، ستعودان، لابد أن تعودا.

وتلح زوجتي:

-أرجوك، عجّل بفتح الباب.

-2-

واندفعنا معاً إلى الخارج، لا أعرف لماذا كنا نستعجل الخطا، وأحسسنا كأننا معاً قد سقطنا في فوهة الجحيم.

فجأة أحسست بالحقيبة ثقيلة، كنت أحملها في الداخل وحدي، كل شيء تغير هنا، قلت لزوجتي:

-هيا، ساعديني على حمل الحقيبة.

يدي ويدها تتعاونان على حمل الحقيبة، وهي تزداد ثقلاً، ونحن نهبط معاً على الطريق، خطانا ثقيلة، والعرق يتصبّب.

-لا أستطيع التنفس، رئتي لاتكاد تمتلئ بالهواء.

هكذا قالت زوجتي، وهي تلهث، أجبتها:

-وهل ثمة هواء، لكي تمتلئ به رئتك؟ أو رئتي؟ نحن هنا نختنق، لاشيء سوى النار والتراب.

أين صباح الطفل الجميل؟ ونحن نعدو معاً على الرمل والماء، الموج يغسل أقدامنا، يدك في يدي نطير، نحلّق، مثل فراشتين، الهواء يحملنا، يطير بنا، ونحن على خط العناق بين البر والبحر، بين الماء والرمل، يدانا تعتنق، مثل موجتين، مثل جناح نورس، والشمس تبتسم لنا، ناهدة من وراء الجبل.

وتهمس زوجتي:

-ليتنا نرجع.

وأردّ:

-لاينفع الآن الندم، علينا، أن نواجه معاً قدرنا.

-3-

نرى من بعيد سيارة قادمة، تتماوج خلال الصهد المتصاعد، غارقة في حمى الذهول، كأنها تهذي، وتمرّ بنا مندفعة، ونحن نلوح لها باليدين.

كرة النار واللهب تصب فوق رأسينا شواظاً من حريق، الإسفلت الأسود من تحتنا يفور ويغلي، لم تعد ثمة سيارة، ليس ثمة غير الصهد المتصاعد كالجنون، نصال اليأس والنضوب تنغرز في العروق.

-انظر، هاهي ذي سيارة قادمة، لوّح لها باليدين، لوح، أرجوك.

هكذا تصيح زوجتي.

وتتصاعد في الصهد مثل مارج، زعيقها صراخ عفاريت تكتوي بنار الجحيم، وتمرّ بنا مثل تنين، تنفحنا بالنار، عجلاتها تزكمنا باشتعال المطاط.

وتقف على مبعدة، تسحج الإسفلت المائع، وتعج من ورائها سحابة من غبار وتراب وحصى، فنعدو في إثرها، والغبار يلفنا.

-حمولتي من تراب وحجر، سيارتي شاحنة، بعشر عجلات، إن شئتما فادخلا في هذا الحريق، أو فابقيا على الطريق، من فوقكما نار، ومن تحتكما نار.

هكذا يفحّ في وجهي صوته الأجش المخنوق، منقذفاً من فم غليظ في وجه مسودّ من دخان وغبار.

وألتفت إلى زوجتي الناعمة مثل سمكة شقراء، كيف سنصعد إلى جانب هذا الوحش العتيد؟ أين أنت يا أبا العرفان؟

هذا هو البحر، وهذا هو الشط، وهناك في العمق اليم، وذلك هو الجبل، وهذه هي الأشجار، وهذه زروع ونباتات وزهور، وهذه عصافير وتلك أطيار، سميت لنا الأشياء كلها، عرفتنا إلى الساعات والأوقات.

البحر كله لكم والرمال، ولكن حاذروا الموج العالي والرمل الحارّ، لاتسيروا على الرمل الجاف، كونوا دائماً على الشط، فوق الرمل النديان، لاتسبحوا إلاّ في نور الشمس المتألق، حتى إذا ماتوهج ناراً، فعودوا إلى الظل.

أنا هنا لكم النور والظل.

وتندفع الشاحنة، فننقذف أنا وزوجتي إلى أمام، ويقهقه السائق إلى جواري، يميل عليّ، يلطمني

في وجهي صوته المشحون برائحة الخمرة والعرق والغبار ممزوجاً بضجيج المحرّك، وهو يصيح:

-أنتما الآن على ظهر عفريت

وأهمس في سرّي:

-بل نحن في فم العفريت.

معاً كنا في البحر، أقدامنا غائصة في الرمل الناعم النديان، وجهانا معاً إلى الأفق الأزرق البعيد، إلى اعتناق اليم بالسماء، معاً حللنا في الكون، ذبنا في الموج، البحر كله من حولنا، السماء كلها من فوقنا، هانحن نتحد بالكون، وموبجة قادمة، زبدها الناعم يتراقص مثل فراشات بيضاء، نمدّ إليها أذرعنا، الموبجة تقترب، تقترب، وأضمك إلى صدري، نعتنق معاً، يلتصق بعضنا ببعض، نتحد، الموبجة تغمرنا معاً، نحلّ فيها، تغطينا، تظللنا، في داخلها نعوم، الهواء القليل في رئتينا يكفينا، أمنحك من شفتي قطرة من هواء، أسقيك ذاتي، هانحن معاً في قلب العالم، أنا وأنت معاً، لاشيء إلاانا، معاً، معاً، والموج والماء والهواء والسماء.

وتبرز أمامي زجاجة سوداء تحملها قبضة مسودّة الأصابع من قذر وشحم وسخام، وصوت السائق يعربد:

-خذ، اشرب، أنت وزوجتك.

حنجرتي تتقد، عروقي تتكسر مثل زجاج، مسامي تتفجر، العرق على أسفل ظهري يسيل. أنظر إليه، فيصيح بي مزمجراً:

-لايطفئ النار إلا النار.

وتصيح زوجتي:

-نحن في الاتجاه المعاكس.

ويلتفت إليها السائق سائلاً:

-كيف؟ كيف عرفت؟ أنا أرى بعينيّ كلتيهما الطريق أمامي، ولا أحسّ أني في الاتجاه المعاكس.

وترد زوجتي:

-قلبي هدائي.

وأعلق:

-طالما حذرنا أبو العرفان من الاتجاه المعاكس، كان يقول لنا: هناك دائماً اتجاهان، ولكن احذرا الاتجاه المعاكس.

ويصيح السائق سائلاً:

-وهل كنتما في ضيافة أبي العرفان؟

أردّ متسائلاً:

-هل تعرفه؟

ويصيح:

-وهل في الكون من لايعرفه؟ أبو العرفان هو الحبيب، هو هنا في القلب، في الداخل، أنا أعرفه، طبعاً، أنا أعرفه، أنا لاأقسم إلا باسمه.

ويصمت هنيهة، ثم يهمس:

-إيه، ولكن منذ زمن طويل لم أتوجّه إليه، بل في الحقيقة أنا أتوارى عن وجهه، وإن كنت أعرف أنه يراني، أنا في الحقيقة، أنا... أنا ملوث، وهو يحب النقاء.

ويخبط بيده على المقود، ثم يصيح:

-حياتي كلها وراء هذا المقود، حديد ونفط ودخان وتراب وحجارة، أنا أعمل دائماً في نقل الحجارة والتراب، أنا أتنفس التراب، وآكل التراب، حياتي كلها شقاء، أكاد لا أستحم، لا أعرف الماء، وهذا الشراب أعماني.

ويرفع زجاجة الخمرة إلى فمه.

وتخرج زوجتي من الحقيبة زجاجة ماء، تقدّمها إليه، وهي تقول:

-خذ اشرب، هذا الماء حملناه معاً من جنة المنتجع، هو من أبي العرفان.

يرمي بزجاجة الخمرة من نافذة الشاحنة، يلتفت إلى زوجتي، يتناول منها زجاجة الماء، وهو يصيح:

-كم أنت كريم ياأبا العرفان؟ أنا أعرف أنك لن تنساني.

ويرفع زجاجة الماء إلى فمه، يشرب منها، يشرب، ويشرب، ثم ينزل الزجاجة عن فمه، يمسحه بظاهر يده، وهو يصيح:

-هذا هو الكوثر، هذا هو، صدّقاني، لقد ذقت كل أنواع الشراب، من أغلاها إلى أرخصها، شربت منها كلها، عمت فيها، سبحت، ولكن لا أجمل من هذا، هذا هو الحياة.

ويرفع زجاجة الماء إلى فمه ثانية، يعب منها.

وفي المدى البعيد أرى سيارة قادمة، فأقول له:

-أرجو أن تعطي لتلك السيارة إشارة، لعلها تقف.

ونهبط من الشاحنة، تفتح زوجتي الحقيبة، تتناول منها حجراً أبيض ناعماً نقياً، تقدمه له، وهي

تقول:

-أرجو أن تقبل منا هذا الحجر هدية.

يتناوله منها، ينظر فيه، يتأمله، ثم يقول:

-أعرفه، أعرفه، هذا حجر آخر، غير الحجارة التي أنقلها، غير كل الحجارة، هذا حجر من حجارة البحر، بل قولي من حجارة السماء، غسله الموج، نقاه الهواء، هو صاف، سأحمله معي دائماً، أنا وحدي من يُقَدّر هذا النقاء، هو أجمل هدية منكما، من أبي العرفان.

نودّعه، ونمضي.

-4-

سيارة أخرى تقلنا، كل شيء مختلف، الطريق ليست هي الطريق، السيارة ليست هي السيارة، كأننا على جناح طائر، موسيقاها هادئة تنداح مثل النوافير، عبق ياسمين ناعم ينتشر، أرجاء واسعة تمتد، آفاق رحبة تشرق، أنوار تشع، تتألق، والطريق تنداح من تحتنا وتطوى، ونحن على وساد من نسيم.

أهمس لزوجتي:

-ليتنا اهتدينا منذ البدء إلى هذه الطريق

وتعلق:

-ليت تلك الطريق ماكانت.

ويأتينا صوت السائق هامساً بلطف:

-لولا تلك الطريق ماعرفتم هذه.

وأسأله:

-من يشرف على هذه الطريق؟

ويردّ:

-الحركة على كلتا الطريقين بعلم من أبي العرفان.

السيارة تحلّق بنا، ونحن نرف كجناحي فراشة، روحنا تضيء مثل أنداء الفجر، أي نعيم هذا؟ أي عطاء؟ أي خير أي جمال؟ كأننا عدنا إلى جنة المنتجع، أيمكن أن نعيش ثانية مايشبه الحياة التي كنا نعيشها هناك، في المكان الأول، ولو للحظات؟!

الطريق تبدأ بالهبوط، نطل على المدينة.

المدينة كضفادع نائمة في مستنقع، كثافة من دخان وغبار وقتام تغطيها، لاماء من غير شك،

لاهواء، أدرك أننا سنعيش هناك على الغبار والتراب والظمأ.

ألتفت إلى زوجتي، أهمس لها:

–لم نحسّ بمسافة هذه الطريق، لقد مرت في لحظات.

وتعلق:

–ليتنا لانغادر هذه الطريق، ليتنا نظل فيها.

ويتكلم السائق:

–هذه الطريق ممتدة حتى في عمق المدينة، وفي سائر الأرياف والمدن، هي قائمة في كل مكان، ويكفي أن تفكرا فيها وتقصدا إليها حتى تجداها.

-5-

ندخل المدينة، أنا وزوجتي، يحتوينا ضجيج السوق ولغط الباعة ونداءاتهم، ونغرق بما في الجو من سخونة وقتامة وغبار.

تقول زوجتي:

–لقد نزلنا من جنة المنتجع إلى جحيم هذا الشقاء.

وأعلّق:

–كنا إذا ما اشتهينا هناك شيئاً وجدناه على الفور، من غير أن نفكر فيه، بل حتى قبل أن نشتهيه.

–غمرنا أبو العرفان بكرمه وعطائه.

–ولكن، كان دائماً يحذّرنا من البحر، العبا إلى جواره، اسبحا فيه ماشئتما، ولكن احذراه، لاتدخلا فيه والموج عالٍ، لاتأتيا فيه بما لايتناسب وإياه، هو كبير وعظيم، لاترميا فيه بشيء، لاتلوثاه، حافظاً على نقائه.

وتقول زوجتي:

–ولكننا لم نفعل شيئاً.

وأردّ:

–هل نسيت؟ في ذلك الصباح الجميل بسطنا على الرمال مائدة الإفطار، شربنا الحليب، احتسينا القهوة، ثم اختطفت أنت تفاحة حمراء، وجريت بها نحو البحر، وعدوت أنا في إثرك، دخلنا في اليمّ معاً، تراشقنا بالماء، غمرنا الموج، ثم قضمناها معاً، هناك، في عمق اليم، والموج يغمرنا، ثم رمينا بقاياها على سطح البحر.

–هو أمر هين.

–هو هين عندنا، ولكنه عند أبي العرفان عظيم، لقد عصينا أمره أتينا في البحر بما لايتناسب والبحر، لوّثناه.

وتعلق ثانية:

–أنت تبالغ.

وأرد:

–لا، أنا لاأبالغ، هل نسيت، بعد أن قضمنا التفاحة نال منا الوهن، وأحسسنا بالبحر وقد هاج فجأة، وعلا موجه، وأخذ يرمينا بالزبد وبقع الزيت، علق بعضها بجسدنا، وحين خرجنا، لم نجد على الرمل ثيابنا، فأحسسنا بالخجل، وعدنا إلى المنتجع شبه عراة، قلت لي: كيف سنلقى وجه أبي العرفان، فأخذنا نستتر بأوراق الشجر، نخصفها علينا، وبقع الزيت تغطينا.

في زحمة السوق زوجتي تطرق، تسقط من عينها دمعة، ترفع رأسها، ثم تسأل:

–أبو العرفان غاضب علينا إذن.

–أجل

–وقد خرجنا من جنة المنتجع شبه مطرودين.

–بل مطرودين.

ونمضي في عمق السوق.

زوجتي تشتهي لحم الطير، وأنا أشتهي لحم الضأن، تمتد يدها إلى فاكهة هنا وفاكهة هناك، تملأ السلال، وأنا أشتري الخبز، يخنقنا الزحام، نغص بالرغبات، نضيق ذرعاً بكثرة الحاجات، ماذا نأخذ؟ وماذا ندع؟ وكل ما أمامنا نشتهيه.

أسأل زوجتي:

–هل سنأكل كل هذا؟

وتردّ، وهي تضحك:

–أجل، سنأكله، ولن نشبع.

ثم نشتري زهوراً، وندخل البيت معاً.

–6–

ذات صباح يأتيني من يطرق الباب، وأسرع إلى المشفى أنا وزوجتي، ماكنّا نتوقّع ذلك أبداً، أين السعادة والسرور؟ أين المودة والإخاء؟ أين الصلاح؟ لماذا وكيف؟ وهما معاً ولدانا، رضعا من لبن

واحد، نعما معاً بظل أب واحد، كيف؟

حين نصل المشفى نجد ولدنا هائل قد فارق الحياة، داسه قاسم بسيارته، فقضى عليه، ثم حمله إلى المشفى، وهو يندب ويبكي، ويقول: هو أخي، ولكن أنا دسته بسيارتي، كل يوم أراه يجري حول المدينة، وأنا عائد إلى البيت ليلاً، يجري رشيقاً، نحيف البدن، ضامر البطن، لاترهل في جسمه، لايشكو من علة أو مرض، على الرغم من فقره، وأنا لاأستطيع أن أمشي خمسة أمتار، وإنما أشكو من ارتفاع الضغط والشحوم، ألعن سيارتي، ولا أستطيع مفارقتها، وهذه الليلة، رأيته كشأنه كل ليلة، لا أعرف ماذا ثار في نفسي، لا أعرف بماذا أحسست، قلت لعلي أشفق عليه، لعلي أحمله، وفعلاً، حملته، حملته بنفسي وفي سيارتي، ولكن بعد أن دسته بها.

من صمت المقبرة الموحش، إلى صخب السوق نرجع.

سلال عارمة بالتين، في الأعلى الجيد، في الأسفل الرديء، تلال من قمح كالذهب يلتمع، وفي داخله حجر وزؤان، غانية شوهاء ترقص، زامر دميم يعزف، قرد أعمى يقلّد، عسس وعيون وجند يجوسون خلل الزحام.

وفي الزحام أرى ولدي قاسماً، يتأبط ذراع عسكري.

-7-

أهرع إلى بيتي.

أقفل الباب على نفسي، أحسّ بالوهن يدبّ في الأطراف، بعضي يتداعى على بعضي، كأني بنيان يتزعزع.

يقلقني ولدي قاسم، حزنت لفقد ولدي هائل، ولكن قاسماً بشقاوته وأمراضه وعلله أنساني حزني، كل يوم تصوير وتحليل وأدوية، ركبته الأمراض، نخرت جسده، وهو عاطل عن العمل، ولا أستطيع أن أتخلى عنه، يجب أن أعطيه، لكي ينفق، لاعلى علاجه، فحسب، بل على مغامراته ونزواته وملذاته.

أزيح الستار، أنظر إلى المدينة، أراها غارقة في سبات عميق، تغط تحت سحابة من غبار ودخان وسخام، الشمس لاتشرق عليها، وهي نائمة في حفرة عميقة، الجبال كالأسوار، تحيط بها من كل جانب، أهلها لايجيدون سوى الاتجار، يتاجرون بكل شيء، حتى الهواء.

شقاوة ولدي قاسم أنستني حزني على ولدي هائل، قلقي على مدينتي أنساني كل شيء، لا أعرف ماذا أفعل، لا أعرف، لاأكاد أفهم، حين أفكر، أجد نفسي تائهاً، أحياناً أفكر بالقتل، مثلما فعل ولدي قاسم، ولكن من أقتل، ليس ثمة غير نفسي، أحياناً أقول: لعلي أنا المخطئ، ولكن، من يدلني على الصواب.

وتدخل زوجتي عليّ، حاملة لي الدواء، أتناوله من يدها، وأنا أقول:

-ساعديني، لم يبق إلا أنت، على ذراعك أتوكأ، إلى صدرك ألجأ، أحتمي بدفئك، أنت شريكتي في هذا الشقاء، يامن عرفت جنة المنتجع وعطاء أبي العرفان، ثم نزلت معي إلى هذا الجحيم، طفت بي الأسواق، دللتني على كل الحاجات، ساعديني، دلّيني على طريق الخلاص.

-8-

أستيقظ ذات صباح، أقول لزوجتي:

-إني راحل.

تدهش، تفتح عينيها، ذاهلة، وهي تسأل:

-إلى أين؟

-إلى أبي العرفان.

-ومتى دعاك؟

-الليلة، هتف إليّ.

-وهل تظن أنه سامحك؟

-بل قولي: هل سامحنا؟

-هل تعود إلى اتهامي؟

-لا أقصد، على كل حال، اطمئني، سامحنا كلينا.

-وكيف عرفت؟

-تلقيت منه كلمات.

وأصمت، فتسألني:

-هل أهيئ لك حاجاتك؟

وأردّ:

-لايمكن أن آخذ معي أي شيء، فهو كما تعرفين كريم.

تقول:

-فاجأتني.

وأردّ:

-كل شيء متوقع، ومعروف، وله أوانه، ولكن دائماً نحس بالمفاجأة، لأننا ننسى.

-9-

وأهبط على الدرج، أحسّ كأنني عار، أحس الدرج معتماً، ثمة عتمة، وضيق، واختناق، لاأعرف

لماذا أصبح المدخل ضيقاً كيف سأخرج؟ أحسّ بروحي تخرج مني، أكاد أتمزّق، أتداعى عضواً فعضواً، سافرت من قبل كثيراً، وارتحلت، ولكن هذه الرحلة تبدو مختلفة، أحس بحنين إلى زوجتي والأولاد، أكاد أختنق، أحس بحنين أعظم إلى لقاء أبي العرفان، أذكر دعوته الكريمة، والبحر والماء والسماء والهواء وضيافته وعطاءاته التي لاتنفذ ويده المبسوطة ورعايته، أحس بالارتياح نفسي تطمئن، ألج إلى النور، تشرق روحي، أحس أني تخلصت كلياً من البناء، والأدراج والحجارة والزجاج والحديد والأثقال.

-10-

ثمة سيارة بيضاء كأنفاس الملائكة تقلّني، السائق يلتفت إليّ مرحباً، وهو يقول:

-سلام.

عيناه تبسمان كرفيف السعادة.

أنا متأكد أين رأيته من قبل، ولكن ربما في هيئة أخرى، في شكل آخر مختلف، ولكني متأكد من أني رأيته من قبل، إنه هو من غير شك.

وأنظر، وإذ الحجر البحري الأبيض الناعم الذي كانت زوجتي قد أهدته إليه هو أمامه، وراء المقود.

أقول له:

-عرفت إذن الاتجاه الصحيح.

-أجل.

-وكيف؟

-كان حسبي أن أقبض أجر الحمولة، ولا أسأل إلى أي غرض أنا سائر بهذا الحجر أو ذاك، كان همّي فقط أن أقبض، ولكن اختلف الأمر بعد ذلك.

ويمد يده إلى الحجر البحري الأبيض المركون أمامه، وراء المقود، يلمسه ثم يقول:

-الفضل لزوجتك، هي التي أهدتني هذا الحجر، منه تعلمت أن حجراً عن حجر يختلف، صرت أسأل إلى أين هذا الحجر؟ وإلى أي غرض أنا به ذاهب؟ إذا كان لبناء مشفى أو معبد أو مدرسة أو مصنع، فأهلاً وسهلاً، أحمله بنصف الأجر، إذا كان لردم مستنقع، أو صدّ طوفان، أو بناء سد، أحمله من غير أجر، أما إذا كان لبناء سجن أو قصر أو ملهى أو خندق، فلا وألف لا، ولو دفعوا لي أضعاف ما أتوقع، حتى لقد أصبحت عبرة بين السائقين، شاحنتي وحدها أصبحت المميزة.

وأعلّق:

-حسناً فعلت.

ويتكلم:

-لا، ليس هذا فحسب، بل علمت ولدي الوحيد المبدأ نفسه، وأنا مطمئن إلى أنه سيسير من بعدي على الطريق نفسها، لقد تركته الآن وأنا مطمئن النفس.

ويلتفت إليّ ليسأل:

-وأنت ماذا فعلت؟

أرسل زفرة طويلة، ثم أقول:

-بعد أن قتل ولدي أخاه، أحسست أنه قتل الناس جميعاً، قتل الإنسان في داخلهم، قتل البراءة والنقاء والصدق، فإذا هم لايفكرون بغير المال والبناء والتجارة والسيارات، سبيلهم إلى ذلك الكذب والخداع والختل والغش والرياء، ولقد أحسست بالقهر، وبالضيق، بالاختناق، كدت ذات يوم أقدم على قتل نفسي، ولكن زوجتي هي التي أنقذتني.

ويسألني:

-وماذا فعلت؟

وأردّ:

-كانت أكثر وعياً مني، أكثر فهماً للناس، قالت: إذا كان ولدي هابيل قد قتل، فإن كل الأولاد الطيبين الأبرياء هم أولادي، ولذلك يجب أن نعمل معاً، أنا وأنت، على إيقاف القتل، يجب أن نعمل على بعث هابيل فيهم جميعاً، يجب أن نحييه، هكذا قالت لي.

ويعلّق:

-مهمة صعبة.

وأردّ:

-أجل، ولذلك اخترت أنا وزوجتي التعليم مهنة لنا كلينا، انطلقنا إلى المدن والقرى والأرياف، دخلنا كل المدارس، انتقلنا من جيل إلى جيل، من عام إلى عام، نعلمهم الحرف، الكلمة، الفعل، الحب، الخلق، نحدثهم عن أبي العرفان، نعلمهم ماكان هو نفسه قد علمنا من قبل، نحدثهم عن كرمه وعطاءاته وسماحته وحبّه، نتمنى عليهم أن يتمثلوا صفاته، أن يتعرفوا إليه، وإن لم يلتقوه أو يروه، كما نحدثهم عن جنة المنتجع، عن البحر والماء والموج والهواء والسماء، نبعث فيهم الشوق إلى تلك الآماد والآفاق، الأنداء والأشذاء، نفتح أعينهم على ماوراء الأسوار والأحجار والحديد والزجاج والإسفلت والسوق والبيع والشراء.

ويعلق:

-مهمة أصعب مما يمكن للمرء أن يتصور.

وأضيف:

-لاأنكر، في أحايين كثيرة كنت أضعف، كنت أضجر، أضيق ذرعاً، أملّ، أسأم، وكانت زوجتي دائماً إلى جانبي، معي، تشدّ من أزري، تقويني، تنفث في داخلي روح القوة والإيمان.

كنت أرى الآخرين يشيدون العمارات، يشقون الطرق يملكون السيارات، كلُّ ماهو ملموس ومرئي كان لهم، كان معهم، كان ملكهم، وكنت أجد نفسي أبعثر الكلمات في الهواء، أذروها مع الريح، وأفتح يدي، فإذا هي صفر، خواء من أي شيء. حتى إن أكثرهم كانوا يقولون لي، أنت لاتملك سوى الكلام، وبالكلام كان بعضهم يغش بعضهم ويخدع ويكذب ويرائي، فأقول لهم، حسبي أن كلمتي تختلف.

ولكن، بعد ذلك العمر، لست الآن بنادم، لقد كنت أنا وزوجتي معلمين، ولنا الفخر، لقد تركت كل شيء، وجئت كما ترى، وأنا لست بنادم، أنا على يقين الآن من أن في طلابي من هو الآن مهندس بناء يشيد الجسور، كي يخفف من الازدحام، ويقلل من التلوث، وأن فيهم من هو قاض، لن يختل بين يديه أبداً ميزان العدل، وأن فيهم من هي طبيبة، تعالج الأطفال، تخفف عنهم الألم، تساعدهم على النمو الصحيح والسليم، وأن فيهم من هي معلمة، تربي الأجيال وتعرفها إلى أبي العرفان وجنة المنتجع، تبعث فيها الشوق إلى النور والماء والهواء والسماء مثلما فعلنا، هؤلاء كلهم أولادي، هم جميعاً هائل.

حتى ولدي قاسم نفسه، تاب وارعوى، وهو الآن منصرف إلى التعبد، وولده صالح طبيب، وابنته هدى خبيرة في معمل دواء.

وينطلق بي، في سيارته البيضاء، مثل فراشة تسبح في النور، وهو يسأل:

-والآن إذن إلى أبي العرفان.

وأردّ:

-أجل.

ويرفّ صوته كالشذى:

-كان دائماً هو المقصد، وأنا الآن مثلك، إليه راجع.

وأعلّق:

-يسرنا جميعاً أن نلقاه.

وتلوح لنا الأنوار.

جنة المنتجع ليست كما كانت، بل هي أبهى وأبدع، لاسماء ولا أرض، ولا برّ ولا بحر، ولا خط لقاء بين هذا وذاك، الكل في الكل، هي الجنة عينها، ليس كمثلها شيء.

وأنا وحدي، أنتظر لقاء أبي العرفان، أتشوق إلى رؤية وجهه، وفي كل مرة أسأل عنه، يقول لي

الحارس:

-هو في شغل، تريث.

طال انتظاري، استبد بي الشوق، أضواني الحنين، لست أدري كم مرّ من وقت، فلا وقت هنا، ولكن أحس أن انتظاري قد طال.

كنا معاً نتحد، عند خط اللقاء بين البرّ والبحر، في الموج نحلّ، نتوحّد بالكون، أين أنتِ؟

أنت دللت خطاي إلى الطريق الصحيحة، أنت أعدتني إلى جنة المنتجع، بفضلك هتف لي أبو العرفان، أين أنت؟

وأرى الحارس قادماً، أسرع إليه، أسأله مستبشراً:

-هل أذن لي بلقائه؟

ويردّ:

-أزف موعد اللقاء، بعض التريث، قريباً ستصل زوجتك.

وأسأل متشوّقاً:

-وأبو العرفان؟

-ستلتقيه، ستلتقيه أنت وزوجك معاً، وعندئذ ترى وجهه، فيكمل اللقاء.

□□□

"اليخت 999"

قصة: سامي حمزة.

-: كاسندرا يابنة بريام، ما الذي تبغين..؟ وعلام تضّيقين عليّ؟ تكادين تسحقين عظامي، وها أنت تشاركينني مخدتي، وتعششين في رأسي، تكتمين أنفاسي، جاثمة على صدري، قابضة على أعصابي، تهصرين قلبي، مسيطرة على تفكيري، تسكنني نبوءتك كما الدّم في دهاليز كياني، مذ حُكي لي عنك، ووضع كتاب سيرتك بين يدي. جسّدتك مخيلتي، فبتّ قدّاً ينبط من طيفٍ بصوتٍ يُصدّع جمجمتي، ويلحّ على مسمعيّ، لكأنني طروادية مدهوشة إلى حدّ الذهول؛بذاك الحصان الخشبي الفاره، يضارعه هذا "اليخت" الباذخ، وصوتك لا ينِي يقرن بعضهما ببعضٍ، فيدبُّ شيء من وجلٍ، مزعزعاً مارسخ في يقيني، بأنني أحسنت ركوب موجة مواتية، ولا مناص لي من انتهازها فرصة، والتمسك بها إلى مالا نهاية، لاسيما وأنّ السبل ضاقت كسمّ إبرة، وليس من سانحة تعوّض الذاهبة، لذا أعوذ بـ"أبولو" منك، هذا الذي أدنفه عشقك، فيجعلني في حلٍّ من تصديق نبوءتك؛ وإن بدت قوية السطوة، فهذا اليخت المطهّم، ماعرف النهر مثله قط، إلا إذا كان لهارون الرشيد ثمة مايشبهه، وأين منه "عوّامة" نجيب محفوظ، وإن قضت المصادفة أن يكون في كليهما "سنية وسناء وأنيس"، على اختلاف مشاربهم وطباعهم في هذا وتلك، ولمّا يزل صوت أمي يرّن في أذني، إبّان زواجي، إذ أحست بتململي، ولمست بعض تمردي، ولشد ما حيّرني اختلاطه بصوت كاسندرا، وقد تشابها إلى درجة صعُبَ عليّ تحديد أيتهما التي قالت:

-:اليخت حوت مزدرد، وما أنت سليطة مكّارة يا سنية مثل أختك سناء، ولا هذا الغيور مثل زوجها "شرّابة الخرج"، فقد يضع كعب رجله بعجيزتك، ويرفسك قاذفاً بك إلى التقوّلات، فتعضين أصابعك ندماً، فحذارِ.

-: ما لجرح –ياكاسندرا– بميتٍ إيلامُ، دعّرتني أختي في بيتها، وقدمتني لغيلان المال والنفوذ، يوم لم تعد أنفاسها اللاهثة كافية لتمييع ماء أصلابهم المختّرة، ثم باعتني لهذا "الغشيم" الشقيّة به، عذراء ماعرف نكهة فمها غير أمها، إثر أن رفا عفافي أنيس الطبيب، مغيث أنوثتها، ومسعف نداءات جسدها كلما حمحم؛ خلال تواريات زوجها الطويلة، وكم سفّراته طويلاً، في أصقاعٍ شتى

بحجة أو بأخرى، وماكان يعمله الشيطان في يوم كامل، تنجزه هي في بعض الساعة، وربما استعان بها فتحبك معه شروراً خبيثة طالما أرّقته، وابتكرت لنفسها حالة مرضية مستعصية، ولم تك تجد راحتها إلا على يد أنيس، فدخل البيت بذريعة، فلم يغلق الباب من بعدها في وجهه؛ آناء الليل وأطراف النهار، وبذا خدعاكم جميعاً، فتعاطفتم معها، وقدّرتم رعايته لها، خلال فترات عمله؛ وفي أوقات راحته، وهي التي ما إن يتغيّب زوجها، حتى تفرط بزينتها، ثم تمضي إلى حيث تقصد راجلة، تملأ الدرب بعبقها، فتدير الرؤوس، وتبهر العيون بثنياتها وتقصفاتها، وقد ضاقت بها ثياب رقيقة كاشفة، فإن حضر المقموع، فهي نؤومة كسلى متأوهة ضجرة، فيقعد قبالتها ضارعاً وقد طاش عقله، ولمّا تزل مؤنبة تحرق أعصابه. مستلذة بانهياره ذليلاً قدّامها، تذكّره أنه مخفق حيثما حلَّ ورحل، وأنَّ الأيام قاسيات؛ تردم الحالمين في قبور جماعية، والعاديات أعتم.

وكانت لأمدٍ جعلتني أسيرة "الفيديو" فأدمنتُ أفلام الخلاعة وطقوس الجنس، بينما زوجها يبلسم روحي، ويولجني عوالم الشعر والأدب، فأشعر كأنني أتطهر من رجس أختي، بيد أنها ماكانت لترحم، وما أن تسفّره حتى تعيدني إلى حظيرتها، فأحسّ أنني أتخنزر، وفي دخيلتي ثمة مايتمزق، ولكأنها لمست مواضع وجعي، فكاشفتني بلعبتها؛ وقد اصطحب أنيس رفيقه الوسيم، فلم أقاوم، وازددت ضعفاً حين أسمعني عزفه، ومالبثت أن عرفت أنه وزوجها وأنيس، كانت قباب "الكرملين" قبلتهم، فصبأ أنيس، وارتدّ زوجها، وانكفأ هذا، إذ لم تجعلهم تلك القباب أئمة فوق العادة، ولم يُنصَّب أيُّ منهم "كاردينالاً"، معتمداً، فأقلعوا عن التبشير، وصار صاحبي خدين لصوص الحقبة، فهو صاحب ناديهم ونديمهم، يسرقهم مما سرقوا، ولمّا يزل يتشدق متغنياً بمجد عوده وكمانه، وقت لم تكن الرجفة قد تمكنت من أنامله، وبرغم ذلك لم تزل في رأسه بعض تراتيل الأدلجة، فهو في أحلى ساعات الصفوة، يغضب على حين غرّة ويشتم الدنيا، ويفضي بتباريحه وينمّ بروّاد مربعه، وهو شفيف معي، يلهج بلواعجه، قال في أمسية جليّة:

—:سنية ياصديقتي، لا تصدقي أولاء الديكة، فإن بحثت في لوصهم، ماوقعت على نأمة تخص الوطن، باعوا نصوصهم حروفاً وجملاً؛ بفرصة سفر، وما برحوا يصنّفون الناس على أنهم من حيٍّ عتيقٍ في المدينة، أو من أحيائها الحديثة.!! وذاك المختلس تداهى فغسل سرقاته واشترى وثيقة أكاديمية، فلم تمح أميّته؛ بقدر مازادته أنانيةً؛ وأفحلت انتهازيته. وتباروا بتصنيع الدمى، فأجادوا تلميعها، إلى أن جعلوها في الواجهات، ثم مالبثوا أن عاملوها كما يفعل طفل مترف بلعبةٍ ملّها. ميزانهم بكفتين"فرج ومعدة"، وينصّبون أمّعة سلطان فنٍ، وكتبوا لأخرى أرجوزةٍ؛ على قدِّ ماتكشّف لهم جغرافيتها، وأوهموها أنها باتت أميرة القصيدة!..

هبي أنهم فوّزوك، فكيف تصدّقين أكذوبة دفعت ضريبتها كما شاؤوا بسريّة؟! فذاك آخر عاهد إبليسه ألا يصدقه، فالكذب هيل قهوته، والمراوغة توابل جبنته، لكأن ثقافة المدينة امرأة ترمّلت، فطمع بها أصحاب نفوس قزمة، حالمين بتسخير زركشتها، بساط ريحٍ يقلّهم إلى سحبٍ تناطحها أبنية، أسسها (كولومبوس)، فوق جثث ملايين المغدورين، وهاهم يعيروننا بأحلامٍ خسرت، إذ عقدناها

معزى –ياسنية– تعيّر نعجة ارتفعت أليتها مرة، فجعلوها وصمة وسبّة! أبعْدَ جيف الزيف، وأنهر الدم تلك وهناك وهنالك، تخشين دم بكارة ينبجس في اليخت!؟ كأنك لا تثقين بالنهر يذهبه؛ مثل دم سمكة قتلوها ومئات مثيلاتها، بديناميت أوصعقة!)...

–: ومالها ولأنيسها يغمزان في قناتنا، وأنني انزلقت معك إلى حيث لا عودة؟

–: بقيتُ على ذمة ذاك الرجل مدة، أتاحت له السفر بها إلى شقق وفنادق، ثم تبجحت أنها تركته!! إنما عافتها نفسه، وقد أتخم منها وطره، وإنه ليعرف مايريد، فحين هجر جاهليته، تزوج بنقيضة أختك ألف بالمئة.

–: يحيرني ادعاؤها حبها له.!

–: ارتبطت به لأنّ هوسه بها يعميه عن جموحها.

–: ومانفسيرك لحنينه إلى طفولتهما؟

–: كأني به يغض طرفه عن نزواتها، والطفولة آخر عهده بنقاوتها.

–:وتدّعي أنها أشرف من الشرف نفسه.!!!

–: روّجتْ لها تلك الكذبة، مع يقيني أنّ الصادق لا يقسم، ولا حاجة للشريف ادعاء الشرف.

–: أشهامة منك لتحافظ لهما على بيتهما؟

–: وإخلاصاً لأنيس.

–: ألهذا دعاه لزيارته؟

–: بلى، إنما بتدبير منها ومني.

–: أعجب ماكنت أتخيله يابنة أمي.!!

–: غريرة أنت... فاسمعي الأعجب.. بُعيد سفرها وبقائه ههنا بلا حول ولا قوة، تناهت رائحة تصرفاتها، فحاولنا احتواء الأخبار ، لكنهم غلبونا بوضع كشفٍ عن سمعتها، ولم نستطع تكذيب الحقائق، وفوجئنا أنها أوعزت له أن يلحق بها، ضامنةً إغراقه بما هيأت له، فذهب ولمّا تزل الطفولة تدغدغه، فتسدل غشاوة على بصيرته، جعلتها خلال فترة قياسية تركّب له قرنين مشذبين، مثلما أحكمت من قبل إمساك رجولته شبه المعطوبة، حسب رواياتها لروّاد صالونها، إبّان استماتتها لتسنّم سدّة لائقة؛ في أتعس المدن قاطبة، كما كان يناسبها أن تحطّ من قدر مسقط سمعتها، وذاك هو يقف لها بالباب، يغلقه كلما ضمها المخدع وصاحب عباءة عسلية، ومابرح كما هيأته؛ صعلوكاً في قمقمها؛ مذ استمكنت من قلبه الكسيح.

–: وماذا عن صاحبها؟

–: أيهم؟... قد أمسوا كثراً..!!

-: قصدت أنيساً.

-: عشية زواجه، أقرأني رسالة منها، قالت له فيها: (خدعتني... بأنني أكفيك عن نسوة العالمين، وظلّت خديعتك مطلية عليّ، مادمت مشدوهاً بي، ثم كشفت عن أناك بزواجك المفاجئ، غير العادي، فلمست كم أنك متخلف، وبرغم ذلك أجدتَ اللعب بي، وإنك تروم ارتقاء سلمٍ اجتماعيٍّ؛ لم نبحثه معاً قطّ، فتتركني في أسفله..!! لا... لن تصعده وحدك، ولي سلمي الذي أرتقيه، فأصيّرك إحدى حكاياتي ليس إلا....).

-: وزوجها.؟..

-: مسكين جداً، أو إنه احترف القوادة، يعوّض عن عقدته، وعما فاته بتلمّس أكتاف الكبراء، وما انفك مخلداً فتنة استعبدته، فيجعلها باللون المرغوب، وبإثارة زائدة؛ يولجها مخادع الكبراء السريّة.

-: للحظة خمّنت أنه قد يطلقّها.

-: صعب... والاحتمال أن تطلّقه؛ إن خالفها قيد أنملة.

-: وزيارة أنيس لهما؟

-: كانت غصة عمرها! أن تزوج ابنة ذاك الوجيه، فخلّفها مطعونة بأنفتها، وكي تغيظه منتقمة، جعلته يلمس كيف أخطأ بحق أنوثتها، فرآى بأم العين الكبراء ببابها. وقد حدّثني إثر عودته، أنها ودّعته قائلة:

كنت البادئ الأظلم، حين وجدتَ بمغمورةٍ نكرةٍ بديلةً لي، وهاهم كما رأيت، أمرّغ وجاهاتهم بعجيزتي، وبرغم نذالتك، أبقيك وكيلي؛ بل شريكاً تدير أعمالي، وبيديك تغسل أموالي، كما يفعل صاحبك شريكي في مشروعنا السياحي... لاحظي أنها قصدتني..!

-: لم تذكر لي أنك شريكها.؟!

-: هاقد عرفت. وبالأمس حين هتفت لي قالت:

-: (لن أعود مالم استكمل استثمار الجسد، فأدخل البلد، وقد أقتنيت ما يحصنني من شرّ حاسد إذا حسد).

-: أتدري بمن ذكّرتني.؟

-: بمن.؟

-: بمريم خضير، شخصية رواية الوباء، كان في دمها دعر عنيف، وكان في وجهها نداء إلى الدعر.

-: ومازال في نفسك شيء من ابنة بريام الكاذبة، ولشدّ ما أخشى على اتفاقنا.

-: كاذبة..!! وما علاقة "كاسندرا" باتفاقنا؟

-: كما تخليتُ عن الأيديولوجيا، تنسينها دفعة واحدة، وإلا....

-: حسبك.. قد نسيت كل ماقرأت، فلا تغضب.

-:إذاً تمضين إلى اليخت.

-:وأنت..؟

-:أنا محطتك الأخيرة.

وحين استقررت في اليخت، قال لي السيد:

-: أنت فيه السيدة.

ثم مالبث أن خيّرني بين أن أنأى عنه، أو أقبل بواحدة يبدّلني بها كل حين، وبات لا ينِي يأتي بهن تترى، يغصّ بهن اليخت، فيؤجل بعضهن لأيام، ولم يكن وغداً إلى مالا نهاية، فأكرمني بأن جعلني أنظّم دخولهن عليه، ينتقي مَنْ تطابق مزاجه في حينه، فأوزّع الباقيات على ضيوفه وصحبه، وكنت خلسة أقبض رشوة، فأنوّل هذه لذاك، وتلك لهذه، وأكرمني ثانية، فلم يجبرني على معاشرة من لا أرغب، تاركاً لي أن أختار أحدهم، أقضي معه بعض ليلتي، إذ كان لزاماً عليّ أن أكون على أهبة الاستعداد، ليغادروا بين الفجرين؛ وقبيل انبلاج الصبح، ومن التجني اعتبارهن دواعر جميعهن، صحيح أنّ بعضهن يقبضن ما اشترطن، بيد أنّ أخريات يتعففن، فالمال ليس غايتهن المباشرة، بل المزاج، ثم هذا المنصب، وتلك الإدارة، وهذه المناقصة، وهاتيك المقاولة، وماكان السيّد وصحبه، ليضنّوا على صاحبه حاجة، مادام الأمر إملاء شاغر ليس إلا، والمنافع متبادلة بيسر . وقد حسبت ما جنيت خلال سنة، فلم أعد أحسد نجمات التعري وفتيات الإعلان، وهأنذا أتهيأ للألفية الثالثة واثقة، وإن بت غير متأكدة، أسناء أنا أم سنيّة.؟!

□□□

قبر هشام

قصة : حسين الكراد

دبابات تعبر إلى الجنوب، دبابات صهيونية لم تستطع قوات المراقبة الدولية منعها... إيقافها... هكذا هبط الخبر على رأس الناس.

الإذاعات كلها محايدة، تتحدث عن مشادة في الجادة الخامسة من درب التبانة الفرعي.

دبابات مزقت كل الخرائط، دبابات لا تسمع إذاعاتنا، بدأت المعارك الحقيقية، انفصل الطربوش عن الرأس وقاتل الجسد وحده.

الدبابات ضيعت الحدود التي رفضناها بداية ثم تمنينا لو تثبت، نحن أمة واحدة (خير أمة أخرجت للناس).

دبابات عبرت إلى حشانا، دبّت في رؤوسنا، وتصيدها فرض عين، تدخل إلى أرض محروقة، سياسة الأرض المحروقة تعني أن يقتلوا حتى دود الأرض.

حاضر من سيبكينا، ويندب حظه أنه حي بعدنا، رغم إرادته، متمتعاً بدنيانا، وكثر من يطالبوننا بضبط النفس حتى تنجلي النار ونحدد حجم احتراقنا.

صبية الـ (آر.ب ج) لم يحترقوا، قصفوهم، قصفوهم، ودفعوا دباباتهم لتلتهم أرضنا آمنة حسب افتراضهم، وتصيدها الصبية، وتصيدها العسكر، شُذوا عن قاعدة النار التي تحرق، ليسوا شذوذ القاعدة، بل هم أساس القاعدة المفروضة، ويجب أن تعاد الحسابات، نعم بشر من لحم ودم لا يحترقون.

كل هذا والامتحانات تجري رتيبة مملّة كعادتها، الأيام تنساب مدماة من أنفي، يوم.. يومان.... ثلاثة... واستمرت مدماة.

دائماً نقاشات حادة، نزقة، في الجامعة، في الشارع، في المواصلات.

-: سيحتلون الجنوب.

-:لن يتمكنوا، قلعة الشقيف مازالت صامدة.

–:قلعة الشقيف موقع صغير.

–:أنت انهزامي، متخاذل.

ويتشاجران، يتدخل الأصدقاء، وكلهم نزقون.

نلتهم مع الناس الإذاعات، صرنا آذاناً متحركة، باستمرار تذبحنا إذاعة لندن، الشقيف سقطت سريعاً، المقاومة اندحرت،... الجيش السوري، الجيش اللبناني... ويكذبون بإتقان، ونلملم الأخبار من بقية الإذاعات، نلتهمها، ونتأكد أن الكل يقاوم، يقاتل بضراوة.

قلعة الشقيف، أسطورة دم واضح، قلعة صغيرة من صخر، حولها صخر، وبها حامية صغيرة، رجال من صخر، أبداً، رجال من لحم ودم ومشاعر وإيمان عميق، لهم قلوب تنبض وتدفع الدم إلى خلاياهم، إلى رؤوس أصابعهم التي تضغط الزناد، عيون مفتوحة دائماً تصوب، ليسوا صخوراً، بل شبان تركوا خلفهم أمهات وزوجات، أقسموا أن لايمر اليهود، وإن مروا فعلى جثثهم.

قبيل أذان العصر جاءني حسان مسرعاً، فتحت له، دفع الباب، ودخل دون تحية، جلس على سريري، وقف، تجول في الغرفة، حدق بصورة دلال([51]).

–:شفتاها غليظتان

فاجأني حسان.

استدار وجلس على الكرسي، فتح كتاب علم السوائل (الهيدروليك)، وبدا كمن يقرأ باهتمام صفق الكتاب وبكى.

–:حسان.؟؟

–:حمود استشهد في صيدا.

ربّطني الخبر جمدت في مكاني، انحدرت دمعته ثانية.

–: حمود؟؟.

–: في صيدا.

–:وصلوا صيدا؟؟.

–: وتجاوزوها.

–: جاؤوا بالجثمان؟

–: لا أعرف.

–: من أخبرك؟

[51] ـ الشهيدة دلال المغربي التي شاركت بعملية الساحل الفدائية.

-: قرأت اسمه على باب المشفى

-:تأكدت؟.

-: أكده اسماعيل، بالقنابل العنقودية.

-:اسماعيل؟

-: جريح في المشفى، خمسة كسور، ثلاثة أصابع مفقودة، وعينه اليسرى مصابة.

-: لا حول ولا قوة إلا بالله.

بكى حسان وأبكاني، مسح دموعه بقميصه، نهض، دار حول نفسه، أخذ الكتب عن الطاولة، وضعها تحت السرير، أفرغها تماماً، عقد ساعديه عليها وضع رأسه، وبكى بحرقة، ارتج جسده، وارتجّ، رفع رأسه، تأمل صورة دلال وقال:

-: رفعت كتبي ولن أتمم، امتحاني.

-: هذه كتبي!.

صُدم حسان، تأمل الجدران حوله، فتح الباب، تأمل بقية الدار.

-: صحيح هذا ليس بيتنا.

صمت، مسح عيناه.

-: لو رأت أمي هذا، أقصد لو عرفت بقراري لانهارت.

-: سنذهب.

-: أجاد أنت؟.

-: بالتأكيد، صار القتال فرض عين، وقد فعلت خيراً بكتبي، سنأكل لقمة.

-: نأكل.. تأكل..؟!.

-:نأكل ونستعد.

-: صحيح.. تعال معي، نأكل من طبخ أمي.

-: نأكل هنا

-: أنت تقيم مع طلاب وصنع الطعام سيريبك.

-: أبداً.

-: نأكل مع أمي وأهلي، فرصة لتودعهم دون أن يعرفوا بقرارنا.

رحلنا، أكلنا وحدنا، تأخرنا عن الغداء، فقدنا الإحساس بالوقت، واتجهنا إلى مكتب (الجبهة لـ...)، وقابلنا المسؤول المتمترس خلف مكتب خشبي كبير، شرح أبعاد الهجمة الصهيونية على

لبنان والأمة العربية، تحدث باستفاضة، طلب لنا شاياً، شربنا، وقاطعناه، سبقني حسان.

-: لأجل هذا نريد الذهاب إلى لبنان.

-: الرحلة خطرة.

-: ذاهبون للقتال.

صمت المسؤول.

-: الترحيل حسب الحاجة، في هذه المرحلة نحتاج لـ...

-: يا رفيقي لا شيء معنا نتبرع به، نحن طلاب، حاجتنا للذهاب أكبر من حاجتكم للتبرعات، سنذهب.

وارتبك الرجل.

-: للأمر اعتبارات كثيرة، أتجيدون استخدام السلاح؟

-: نعم.

-: سننظر بالأمر، اتركوا أسماءكم عند المقاتل بالغرفة الثالثة، سنتصل بكم لاحقاً.

وقف خلف مكتبه ليطردنا، الظاهر أنه يودعنا بحفاوة؛ خرجنا ولم نمر على المقاتل في الغرفة. خرجنا وفي الحشا نار.

-: لنذهب إلى أبي الشهيد.

-: وما دخله.؟

جاءنا صبي يبيع الجرائد؛ وخرائط لبنان، اشتريت خارطة، واشترى حسان جريدة.

-: لمَ الجريدة، نذهب ونصنع الأخبار؟!.

رماها على الإسفلت، وقفنا على الرصيف وتأملنا كاريكاتير لناجي العلي (ميت يقوم من قبره ليقاتل، بعد صمت الأحياء المخيف)، فتحنا الخريطة، وجدناها مدرسية بسيطة، وحسبنا إلى أين وصلوا.

-: تعال للمشفى لنقابل أبي الشهيد

-: هذا أفضل بدون روتين التنظيمات.

بالحرب صار للتنظيمات حسابات وأرقام جديدة، بعيد الحرب سيقتسمون الشهداء ويعلن كل تنظيم أنه الأكثر وطنية.

ركبنا سيارة، صار الأمر جدياً وارتعشنا، دفعنا مناصفة، وغَدَنا الرجل، افترقنا على وعد اللقاء ليلاً.

قبل الليل كتبت ورقة لأهلي غلفتها وأعطيتها لعدنان، وورقة لسناء، صارحتها بمشاعري، سنة دراسية كاملة أتلعثم معها، وترتبك أمامي، ولم أجد فرصة للبوح، أخبرتها بما أن مقدم عليه، ومزّقت الورقة.

-: عدنان أوصل الورقة لأهلي بعد أن تتأكد تماماً.

-: إن كنت تحتاج لمصروف أعطيك.

-: أبداً هذه وصيتي لأهلي.

-: وصية؟؟.

-: لا توصلها إلا بعد أن تتأكد تماماً، وإن زرتهم وسألوك عني بلغهم تحياتي وانشغالي بالامتحان، إياك أن تخطئ.

-: يا صديقي، ثق أنك لن تعدل كفة الصراع، وقد تموت هكذا.

-: المشكلة أني أعرف تفاصيل ودقائق أكثر منك، ومتأكد من معلوماتي، لكن صار القتال فرض عين.

عانقني عدنان وخرج لغرفته صامتاً.

ذهبت للجامعة لأراها، بحثت عنها في المدرجات، في المكتبة، في كل مكان ولم أرها، خرجت، لمحتها على الموقف تصعد الحافلة، ناديتها بلا صوت، خجلت أن أرفع صوتي، وأحرجها أمام الناس، ركبت وغادرت ولم ترني، عدت ماشياً، أتأمل دمشق، شوارعها، أزقتها، حاراتها، والناس الموتورين، قبلت دمشق وقبلتني.

حسان اضطر ، وكذب على أهله، أخبرهم بنزق، لامكان للدراسة في هذا البيت، ذاهب لأسبوع، سأدرس عند صديقي.

لما انتصف الليل كنا أربعة في سيارة إسعاف، نحدق بالدم سيد الألوان، مسرعة يتوجها ضوء الإنذار ، الشوارع أمامها مفتوحة، تذهب بنا أشداء أقوياء، ولا نعرف كيف نعود، ودمشق تلملم بقية أبنائها بوضع غير عادي لوحت بيدها، حتى غيبتنا السيارة عنها، أشاحت بوجهها، غطته ونشجت، رسمت ابتسامة، وأخفت ألف دمعة، دعت لنا بالسلامة، غادرنا القلب (ودمع دمشق لا يكفكف).

عبرت السيارة إلى لبنان، إلى نهر الدم، وتقمصنا الضجيج، وطوال الطريق يصلنا من غرفة السائق صوت نشرات أخبار مبهم، وصلنا إلى قاعدة اسمها معسكر صفد، أدخلونا بعدما تعرفوا علينا بواسطة مرافق السيارة، أدخلونا لخندق تحت الأرض، مضاء بمصباح عادي، رحب بنا آمر الموقع، أكد أن الحرب غير متكافئة في ظل غياب المساندة الفعلية من غالبية الأشقاء، والله في عون المقاتلين، أعطونا طعاماً، أكلنا في الساحة ونحن نواري ارتعاشنا، نلوذ عن رهبة الموقف، لم يعد بيننا وبين الموت مسافة تذكر ، وللموت هيبة وخوف في النفوس، دوي الموت يحاصرنا،

مقاتلات، مدافع، صواريخ..، عبرت طائرات فوقنا وأغارت قرب المعسكر، جمد الخبز في حلوقنا، وارتمينا أرضاً، أورثتنا الطائرات سحابة نار ودخان خنقنا، جاء الآمر وتفقدنا، حمد الله على سلامتنا.

-: أغاروا على موقع المعسكر القديم

أدخلونا إلى موقع تحت الأرض للنوم إن أمكن، وقابلنا أناساً نعرفهم، طلاب مثلنا جاؤوا من أوروبا، من كل مكان ليقاتلوا.

عند الصباح، جاء آمر الموقع وخلفه مقاتل يحمل إبريق شاي كبيراً وكؤوساً كثيرة، شربنا وتحدثنا.

-: سنظل اليوم أيضاً بانتظار تعليمات القيادة، تفضلوا للموقع الثاني لنتذاكر بأمور السلاح.

دربونا على السلاح بسرعة، بآخر النهار فرزونا لجماعات صغيرة.

-: اضطررنا آسفين لاختصار عدد الجماعة، لعدم توفر السلاح الكافي.

سأله حسان عن تصريحات قادة المقاومة قبل الاجتياح، وعن الاستعداد و ....

-: هذه تصريحات سابقة للحرب، والواقع ما ترونه للأسف الشديد، ولا شأن لنا بالتصريحات.

أخافنا حديثه، تشتتت نفوسنا، مرة تطلب المغادرة، ومرة تخاف من وصمة جبن،

أعطونا ملابس عسكرية، أخذنا سلاحنا وعدنا لمكان النوم.

حلمت بوسام ساخن، أفقت قبل الفجر وحدثت حسان بمنامي،

-: نم، الأمر لا يفرق كثيراً.

بعد خمس دقائق فتح عينيه وسأل.

-: أتحلم بالأوسمة قبل أن تنتصر، والنصر بعيد، كيف يكون الوسام ساخناً؟؟..

-: نم، ولا تشغل بالك.

-: أنا جاد أخبرني؟

-: يعني شظية أو رصاصة تنالها عن قرب، أي تصل ساخنة.

-: تصور، تموت وتحترق، على كل هذا أقرب مصير لنا، نم.

-: نم أنت ودعني.

-: خائف؟؟

-: وأنت ؟

-: أسألك؟

-: شيء من الخوف.

–: وأنا، لا تخبر أحداً

–: أترجع إن تمكنت.

–: (أحرقنا السفن) ثم واحلم بالعودة.

عند الصباح، جاء آمر الموقع ويرفقته المقاتل والشاي.

–: صباح الخير... لا قهوة عندنا، استيقظوا لنتحدث.

نهضنا، تحلقنا حوله على الأرض.

–: اذهبوا إلى البراكة على اليمين فرادى، لأجل النظافة، خشية الغارات، بعد الإفطار لنا حديث. قام الشبان فرادى للنظافة، دخل علينا معاون آمر الموقع، دخل متجهماً، تحدث باقتضاب، وأكد أننا أحرجناهم بوجودنا في القاعدة، ولم يتم حديثه بسبب الداخلين والخارجين، ومجيء الطعام،

–: نتابع استذكار السلاح بانتظار الأوامر.

طلبت منة ورقة وقلم، أعطاني على مضض.

حدث حسان الناس بمنامي، وصار الوسام الساخن حديث الحرب الجديد، وكل منا يتصور الآخر جنازة، توترنا، حركاتنا نزقة طوال النهار في الاستراحة، لم يهدأ أحد، واكتشفت أن لا أحد يحمل مذياعاً، لم نسمع أخباراً، عند المغيب جاء الآمر برفقة معاونه وخارطة. وحدثانا بجدية،

–: المتوقع أن تكلفنا القيادة بمهمة حتى الصباح، استعدوا.

فرد الخارطة. وشرحا.

–: الوقائع تقول، بعد أن يتوقف قصف المنطقة الثالثة ستعبر الدبابات باتجاه بيروت وعلينا إعاقة تقدمها ما أمكن.

أرقتني العبارة، إعاقة تقدمها، تقدمها حتمية لابد منها، وعلينا دفعها بأجسادنا، نحن خزان اللحم الدافيء المعد للملمات، اقتربنا من الحرب أكثر، ولما خرجا تبادل الجميع نظرات استنكار.

–: إعاقة تقدمهم وليس دحرهم.

رد حسان بحزم.

–: هذا واقعنا، ولابد من التعامل معه، نقدم ما نستطيع والباقي على من يظل حياً بعدنا.

–: تجزم بموتنا!!.

اشتد الحوار، رفع بشار الذي قطع دراسته في بلغاريا والتحق بالمقاومة. صوته.

–: العالم التقدمي معنا، ويساعدنا في صراعنا ضد الصهيونية والامبريالية.

صمت الجمع، وصمت بشار، عبارة أفرغت من محتواها لكثرة ما لاكتها الألسن، نحن وحدنا والعالم، كل العالم يتفرج، على الأكثر يستنكر، ويقلق، ولا شيء أكثر، حمدنا الله أننا لم نعد نسمع

الإذاعات، لا الخطب ولا التصريحات، لا نسمع إلا دوي الموت، نميّز في الدوي أنواع القذائف ونحدد أماكن سقوطها حسب صوت صفيرها، وكسبنا خبرة جديدة.

وفي الفسح نجلس ونستذكر حياتنا السابقة.

عند الثالثة صباحاً جاءا معاً وأيقظانا.

-: انهضوا وجهزوا أنفسكم بسرعة، بانتظار الأوامر، وكلكم يعرف أعضاء جماعته ودوره في الجماعة.

حملت قاذف الـ (آر ب ج) وحقيبة القذائف، تحسستها، عاودتني الرعشة وأخفيت اضطرابي، تماسكت، واضطربت، لاحظت أن الجمع مثلي فاطمأننت، فتح عماد قائد جماعاتنا خارطة صغيرة، ودرسها، أخذ قلمي ووضع عليها علامات كثيرة.

عاودني الإحساس أن الحرب مرسومة، حرب، ننهزم، وأي شيء بعدها، ونحن خزان اللحم الدافيء المعد للمواجهة، لابد من صدور تتلقى الحديد الساخن.

بعد نصف ساعة، أمرونا، وتحركنا، غرقت العيون بالدمع، ودعنا بعضنا بالعناق الحار، تعانقت وحسان، ونحن في جماعة واحدة.

قاذفي ملقم وحقيبة القذائف جدار على ظهري، مضينا سيراً، اعدد مناطق الضعف في دباباتهم، أقسام سلاحي، تذكرت أمي، أبي، أخوتي وسناء، سناء حلم في الحلم، مشاعر في صدري ماخبت ولا خرجت.

-: انشمون.

قالها نديم الذي ظل صامتاً ليومين.

-: رائحة الصبح بالبارود.

ومازال الليل يسترنا، الشمس تؤخر نهوضها حتى نصل، وعبق المتفجرات يلفنا، بدل عبق أزهار البرية التي أحرقوها.

بأقل من ساعة وصلنا، شاهدنا، والمنظر مرعب، أسطورة، حفائر ، حفائر، خطوات الشيطان، حفائر بأقطار وأعماق متفاوتة، هذه قنيفة مدفع ثقيل، وهذه من طائرة، والشظايا بذرت الأرض، بقايا القنابل شاهد على مدنية وتحضر راميها، وعلى أغلبها مكتوب، صنع في أمريكا، من أقصى الأرض جاءتنا مصنوعاتهم، وعرفنا وجههم الصحيح.

نزلنا في حفرة كبيرة، أنعشتنا رائحة البارود، وقفت في الحفرة وأعدت النظر، وما أوضح سياستهم على أرضنا، وفي فضائنا عبرت ثلاث قذائف مدفعية سمعنا صوت إطلاقها وصفير مسيرها، ورأيناها حمراء... حمراء..

-: هذه علينا.

قال نديم ورد عماد.

-: بعيدة عنا، لم يرونا، يطلقون للتأكد.

وصلت القذائف وانفجرت تباعاً. أعقبتها صلية رشاش فردي قريبة، أكد عماد أنها على الأغلب صلية (عوزي)، أخافنا حديثه، وبعدها صلية، أكد أنها صلية كلاشنكوف.

-: هل أنزلوا قوات خلفنا.

-: بتقديري لا يجرؤون، بهذا الظرف، إنما في الأمر شيء؟!..

رفعت رأسي ونظرت، شبح يركض بين الحفر.

-: انظروا.

نظروا، قبيل الصبح، شبح تائه، يركض على غير هدى يحمل سلاحين، حيّرنا، وأربكنا، لقم عبد الله سلاحه. وانطلق من الحفرة.

-: قف.. قف..

-: عبد الله احذر، ربما عدو تائه.

-: ليس عدواً.

صوب الشبح تجاهه، ولم يتكلم، خاف عبد الله وصاح به ثانية.

-: قف وإلا أطلقت النار.

-: جرب وأطلق.

رد الشبح، عرفنا من لسانه أنه صديق، ظل يركض حتى خمسة أمتار، هوى على الأرض، تأوّه متألماً، ركضنا إليه وعبد الله يصوب لرأسه.

-: إن تحركت أطلقت عليك.

-: اثنان يجردانه من سلاحه بحذر، الباقي تراجعوا واحذورا.

-: تمهل إنك تؤلمني.

أنصت عماد باهتمام للصوت، رفع رأسه ونظر.

-: هشام.

-: من أنت.

-: أنا عماد.

تأمله، أغمض عينيه، بكى دماً، وأفزعنا عليه.

-: عماد، أولاد الكلب ضربوني.

-: لا تخف أنت بأمان.

-: أمان؟!.

نهض هشام بقوة غير عادية وأظهر سلاحه.

-: انتبهوا للقنابل اليدوية.

وتابعوا تجريده من سلاحه.

-: عماد إنه يحمل حزاماً ناسفاً.

-: اتركوا حزامي.

تقدم عبد الله،

-: دعوا الحزام لي.

قال نديم.

-: الصبح ينبلج انزلوا للحفرة، ونزلنا، طلب هشام ماءً.

-:لا تعطوه الماء إنه جريح.

-: أعطوني ماءً، لا تصغوا إليه.

-: فك حزامك هشام.

-: كله إلا الحزام.

فكه لنعالج جراحك. أخرجنا ما توفر من الضمادات الفردية؛ نزع الحزام ولبسه عبد الله.

-: من أين لك العوزي.

-: غنمتها قرب صور من اليهود، تراجعنا وتراجعنا حتى الدامور، كمنّا في موقع صخري، ضربتنا بارجة ضخمة ليومين، كلما تحركنا تضربنا، بارجة بهذا الحجم، (رفع إبهامه أمام عينه بخمسة أصابع). الحزام معي وبندقيتان، وخمس قنابل يدوية ولا من أواجهه، أعطوني ماءً.

-:بعد ذلك.؟.

-: تركت الموقع وبحثت عن مواجهة.

-: كيف أصبت.؟

-: أنا سليم.

-: تبدو مصاباً.

-: أبداً قنبلة طائرة، لم تصبني، رمتني مع الردم ثلاثة أمتار وأنا سليم، هذه كدمات.

وراح هشام في نوم؛ أو غيبوبة، ولم يفارق دنيانا.

-: عماد، من أين تعرفه؟

-: هشام صديقي، درسنا معاً حتى الإعدادية، التحقت بالمقاومة، وتابع دراسته حتى الثانوية، ثم عمل بالتجارة مع عمه، وكما ترون جاء يقاتل.

-:ليتنا نعرف إصابته؟

وهمس عماد.

-: يبدو لي مصاباً بنزيف داخلي، ألم تر الدم في عينيه، ليت لدينا جهاز لاسلكي لأطلب له الإسعاف.

انتفض هشام، بدا كمن ينهض، وسكن، فارق دنيانا، فارقنا.

-: لقد مات...مات.... مات

بحثنا عن نبض في رسغيه، في رقبته، في صدره، مزقنا ملابسه، نريد نبضاً، نديم أجرى له تنفساً اصطناعياً، غادره النبض، رفعنا يديه وسقطتا، بكيناه، وبكينا أنفسنا.

-: ترك تجارته وجاء لينعم بالشهادة؛

-: لنحفر له قبراً.

-: دعوه قليلاً ربما غرق في سبات.

سحب حسان حربة البندقية ومسحها بملابسه الداخلية، وضعها أمام أنفه وعاينها.

-: أنه لا يتنفس، رحمه الله.

بين حفرتين حفرنا بحراب البنادق ومعول صغير، سوينا له قبراً، صلينا عليه ودفنّاه بملابسه وجراحه المخبأة، حمّل عماد قبره على الخارطة، وسمى الموقع قبر هشام.

-: نتحرك الآن، ونقطة تجمعنا قبر هشام، تقدموا.

مشينا، تعثرنا، وانتبهنا لأنفسنا، هزّنا هشام، تأملت الرتل، رتل جنازات وحيدة.

-: هشام برفقة الملائكة الآن.

قالها عماد وبكى، ...بكى.

-: ليتنا سقيناه ماءً.

-: عماد، لا يجوز هذا، تماسك

ونطق عبد الله.

-: دعه يفرج عن قلبه، فرجوا عن قلوبكم وابكوا.

بكى عبد الله، وبكينا، سرنا مكشوفين حتى جاءنا صوت الصرير.

-: تفرقوا واكمنوا حول الطريق.

ركضنا، بحثت عن صخرة، تفرقت الجماعة وظل عبد الله يتنقل.

-: إهدأ عبد الله، لا تكشفنا.

لم يهدأ عبد الله، وانشغلنا عنه.

كمنت خلف صخرة، سأرمي جاثياً، القاذف ملقم، نزعت غطاء الصاعق، والصرير يلوك عظامي.

قبلت سلاحي، قرأت أدعية، قبلت صخرتي، تذوقت طعم البارود...

وصلت الدبابات، تتحاشى أثر سياستهم على الأرض، وصاح عماد.

-: بعدما ننفذ ننسحب لقبر هشام، سيغطي الرشاش انسحابنا، الله أكبر، بالنصر يا شباب.

دخلت الدبابات، بسم الله، يا حامل الأوزار يا كتفي، رفعت القاذف، حصرتها بالشعيرة.

الله أكبر، وسافرت قذيفتي، أوقفت الدبابة، انفتح باب السائق، عالجه الرشاش، وظل ملقى، نصفه داخل الحديد المحترق، ولم ينفتح باب البرج، تبادلت القبل مع صخرتي وانشغلت بتركيب قذيفة ثانية، رقصت الأرض، نهضت صخرتي وابتعدت، لوّمتها، ألم نتعاهد، واجتاحني خدر لذيذ، جئت صخرتي وصوبت للدبابة الثانية، التي حاولت الاحتماء بالأولى وشهدت انبثاق قذيفة مدفعها، الله أكبر، وأطلقت،.... وسام.. حصلت على أربعة أوسمة خبأتها بأحشائي، همدت الدبابة الثانية وعالجها الرشاش، رمتنا بالرصاص، مظلة رصاص، دبابات أخرى تمشي إلينا، نسيج المعركة غير متجانس.

تكبيرات وصيحات،... رصاص، قذائف، وتمردت عيني، تقدمت صخرتي ثانية، لحقتها وتساءلت: أقدماي رخوتان، أم الأرض، مشيتي مضحكة لا تتناسب وجلال الموقف.

-: اهبط انبطح.

هبطت، وشهدت انبثاقاً آخر ونهضت الأرض، فتحت صخرتي صدرها وخبأتني، حمتني من الردم الساخن، كثرت الدبابات.

-: ناقلة جنود بها القيادة، اتركوها لي.

صرخ عبد الله، ركض إليها، رمى بندقيته تجاهي، رموه بصلية رشاش متوسط، فجرت رأسه. دون أثر وتابع جسده الركض حتى صدم الناقلة، انقلبت واحترقت، ولم يخرج منها أحد، استشهد عبد الله وتفرق لحمه على الدبابات، لن تكون له جنازة، وصاح عماد.

-: بطل عبد الله. بطل.

لفحني وهج انفجار الناقلة، وبكيته، وشاكسني فراش الحديد الصغير ولم تُركب القذيفة، اتعبتني، واسترخيت، جسدي يتقد بحمرة، مقدسة ذات بقع لونية بجمال متميزة لأول مرة أحسست بجمال جسدي، امتحن ذاكرتي، عددت أعضاء جسدي، نسيتها، عرفت أن الجسد يتألق مرة واحدة في حالة واحدة، عددت نقاط الضعف في الدبابة ولم أكملها، احتلت على الفراش بالحسنى فانضغط، وركبت القذيفة.

هم يتقدمون، ونحن ننتظر تقدمهم، صار تقدمهم نظرية عند البعض، ونادوا بها، جاؤوا إلينا،

لنقاومهم ونوقع بهم الخسائر ... أيها السميح الساذج، جاؤوا لذبحنا، نقلوا الحرب لحشانا، اصمت... يا للوعة القلب بكم، جاؤوا، أعدكم أيها المعذبون إن عدت سالماً، أني سأعقد المحاكم على الملأ، وأفرد كل الأوراق لنقرأ معاً، التصريحات، والوقائع، ولن أستثني أحداً.

صرير الجنازير يلوك القلب، أحزن، لن يصير قلبي مضغة، أنتظر الطريدة الثانية، أنتظر صيدي.

–: انسحاب.. انسحاب لقبر هشام.

صليات الرشاش، رشاشنا، تقطع الصرير .... انسحاب، جسدي ساخن الحياة فيه طازجة، لأول مرة، وليد بصدد إعلان صرخته، عماد انسحب وحدك، سناء. صديقة الودّ المخبوء تعالي واشهدي لحظة لن تتكرر، اكتب تاريخي بيدي، وقلبي، أشم رائحة لحمي، لحظة نادرة، من يشم رائحة لحمه ساخناً متقداً، رفاقي ينسحبون وجسدي حار طري، شمس توشك أن تتفجر.

الله أكبر، وغادرتني القذيفة، أمسح عيني المشاكستين، لمَ يخونني كل شيء، صوت رشاشنا يبتعد، أميز صوته بزحمة الرشاشات، مع السلامة، دافعوا عن قبر هشام، إنهم يأكلون الجثث.

رشقة رصاص، وصخرتي وردة شرر، أمي أنا جائع، أتشهى خبز القمح الساخن، وقبلة لآخر عنقودك،... إنه نائم.. سأوقظه و أقبله، بحثت عن الورقة، بالاسترخاء تحلو الخواطر.

أمي درعا، أسعد الله أوقاتك، لك نزيف القبلات، أنا هنا كي لا تتغير إحداثيات الخرائط، أحب ترابك الذي بلون دمي، انتبهي لأخوتي، وعليميهم ترانيمك.

(ياالله عليك الستر يا رب يا رحمن، انصر جيوشاً لنا بالحرب والكوانِ)

أنا جيشك هنا، اطمئني، ضعي فراشي قرب جدي، افتقدته من عشرين سنة، افتقدت حكاياه عن البطولة، انتبهي لأخوتي.

الحبيبة دمشق، أوصيك خيراً بحبي المخبوء، أنت تعرفين، وعدتني بسقف صغير، وما منحتني السقف، كم نمنا دون عشاء.

اليهود يقطعون خلوتي، استراحتي، يبددون ذخائرهم، يكفي رصاصة بين العينين أطلقوا... أطلقوا، جبيني أمامكم باتساع السماء، والسماء لا تسقط من رصاصة، لكم جحيم قذائفنا، وجحيم ربنا،....لابد من تركيب قذيفة.

أمي درعا، أخبرك، احتفظي بكل كتبي، لم تعد عيناي صالحتان للقراءة، احفظيها لمن يقرأ، لأخوتي، لأطفالي.. آه.... ما أجملها، أن يكون لي زوجة وأطفال كبقية خلق الله، ينادونك جدتي، أمي، ويملأون الدنيا صخباً لذيذاً وحيوية، أكره دمعك، هذا حالي، لا بيت لي لأضع غرستي، أعرف حزنك، صرت غرسة عاقراً في صخرة، اطمئني مازالت لدي قذيفة، سأقف وأرميهم.

أبي أثقلتني الأوسمة، هذا كل ما في الأمر، مازالت لي قدمان، وساعدان أحدهما قرمزي بلون الطهر،

قوة تفجؤني وأقف، وينهال الرصاص، لا يصيبني كله، يضع طلقات أوسمة للذكرى، احفظها أبي، ابحث لي عن جدار وعلقها، قص على أطفالي، من قصصك، تخيل أطفالي وقص عليهم، ريثما أعود، وأقص عليهم الحقائق، ثوانٍ لا طلق، وأراهم يتكومون كطرائد الصيد ليت عندي كلباً ليحضرهم.

مفرضة مثل جلد التمساح القنبلة اليدوية التي جاءتني، بركان صغير، امهلوني. لأضع يسراي القرمزية على الصخرة، لا أحتاجها، لا قذائف عندي، ساخن، ساخن حديدهم، لدي أوسمة تكفي الجميع... اسمعوا... اسمعوا، إنه رشاشنا، أقسم أنه رشاشنا، أعرف صوته، أميزه حتى في الحرب، لم يتركوني، مازالوا حولي، دقيقة لأبكي، فاضت دموعي، حسان يربض رشاشه قربي.

-: ساعدني عبيء الطلقات.

هبط من السماء، مخاض الأرض أعاده، أمنا الأرض تتلوى، ارتعدت، وصرخت، مخاض جاءها، وأتحرق شوقاً للرحم الهاديء.

-: ساعدني عبئ الطلقات.

-: أين نديم، ليعبئ معك؟

-: استشهد.

-: وعماد؟

-: تركته يدفن أحشاءه بقبر هشام.

رأى يسراي القرمزية على الصخرة، ورأيته محنى بدمه، يبدو أن مخاض الأرض سيعيدنا للرحم الهاديء.

-: أسرع.

ركب بضع طلقات ورماهم، نهضت الأرض بنا، الأرض أرجوحة،

ارتفع حسان على صدري، رقص بطقس طفولي وناداني.

-: أمي... أنا... أنا...

وبكى من عينه دماً.

-: انزل يا حسان.

-: أمي.. (وأمسكني من كتفي) أود أن أطلق، عبئ لي الطلقات.

وضع يديه على تألق ما تبقى من جسدي، وتحنى ومن تألقه حنّاني، رقصنا وصخرتنا والأرض. عانقني بقوة.

حسان خلع اسمه وصار جسداً متألقاً، كتلة مشاعر وساقين لا تحملانه.

رائع أن يصير الرجل جنيناً في رحم هادىء.

تقريرنا عن المعركة: لاشيء يذكر، موقعنا قرب قبر هشام، سلاحنا نفذ، ونتابع الرحلة، حسان و أنا، نسافر إلى التراب الأول، تابعوا إن أمكن.

□□□

صـــدر

ù –ηãùù ÜĈĦəÜbiǘ ŭ DĕŽ 5N

مساقط الضوء

قصص..

............جاسم عاصي

هاري هيروشيما

قصة: عدنان حبال

كنت قد علمت قبل سنوات طويلة أن نورس ش. حصل على الجنسية الأميركية بعد زواجه من مطلقة ثريه، وأنه صار واحداً من رجال المال والأعمال في لوس أنجلوس، ولكن يبدو أنه اشتاق الآن لرؤية من تبقى من أهله وأصدقائه بعد غياب عن الوطن الأم دام أكثر من ثلاثين سنة.

وقلت لزوجتي إنه اتصل قبل الظهر هاتفياً وأعلمني عن إقامته في دمشق لعدة أيام مع زوجته الأميركية ودعانا معاً للسلام عليهما وزيارتهما في أحد الفنادق الفخمة التي لا أجرؤ عادة على دخولها، والحق أنني ترددت في تلبية هذه الدعوة، لأن علاقتي مع هذا الرجل الأميركي من أصل عربي، تعود إلى مرحلة الدراسة الإعدادية والثانوية، حيث كنا مجرد زملاء في المدرسة وافترقنا بعد حصولنا على البكالوريا فسافرنا هو إلى أميركا وأنا إلى ألمانيا، تراسلنا في البداية قليلاً لكننا توقفنا عن أي اتصال بعد أن عدت إلى الوطن في أواخر الستينات، إلى أن سمعت صوته في الهاتف يعلمني بأنه مشتاق إلي، وقعدت أروي لزوجتي بعض ما بقي في ذاكرتي عن نورس ش. ابن العائلة الإقطاعية أصلاً والتي هاجر معظم أفرادها بعد صدور قرارات التأميم والإصلاح الزراعي، وأخذوا معهم ما استطاعوا من أموال، وقلت لها إن زميلي السابق هذا كان بعيداً عن شلتنا التي تعرفها والتي ما زال أفرادها يلتقون بنا أحياناً، سواء في الأفراح أو الأحزان أو في المراكز الثقافيه والمعارض والمنتزهات، والسبب أن نورس الفتى كان منصرفاً إلى لهوه وعبثه وسيارة أبيه الفخمة، ورغم تقصيره في المدرسة كان أنيقاً ووسيما بمفهوم تلك الفترة من الزمن وذوقها الذي سيطر عليه نجوم هوليود والسلع الاستهلاكية المستوردة من أمريكا.. وأضفت قائلاً لزوجتي أن الفضول وحده هو الذي يدفعني لأرى ما فعلته السنون الطويلة والثراء الفاحش بهذا الشخص وقد كنت الوحيد الذي شاركه هواية جمع الطوابع التذكارية لعدة سنين، وأخذت معي قبل ذهابنا حسب الموعد بعض الطوابع التاريخية العربية والأجنبية المثبتة على بطاقات كرتونية، كما يفعل معظم هواة الطوابع بفارق أنني لا أكتب عادة تحت صورة الطابع أي تعريف أو تعليق وأترك المتفرج يكتشف بنفسه ماذا ومن ومتى وهكذا..

وقد استقبلنا السائحان الأميركيان في جناح فخم من أجنحة الفندق، ولفت نظري على الفور قبح زوجة زميلي السابق ونحولها الشديد كما شاهدت على كامل وجهه أخاديد عميقة متهدلة ولاحظت له ذقناً أخرى تحت ذقنه العادية.

ورحبا بنا باللهجة التي تكرهها زوجتي ولا أفهمها أنا إلا بصعوبة، فاقترحت على نورس أن نتحدث بالعربية ما دمنا في سورية، وفوجئت بأن السيدة دوريس زوجته أعجبت باقتراحي وراحت تتكلم بعربية مكسرة وتقول إنها درست العربية الفصحى في لوس أنجلوس قبل زمن طويل وتتوق إلى التحدث باللهجة السورية التي حاولت أن تتعلمها من نورس ومن المسلسلات السورية التي تشاهدها عبر القوات العربية الفضائية.

وقعدنا في الصالون الوثير المطل على المسبح من نافذة عريضة وراءها شرفة ملونة، وراح نورس يحدثنا عن حياته في أميركيا بعربية سورية ثقيلة تشوبها لكنة أميركية مزعجة وكذلك فعلت زوجته وهي تراقبه وتؤيد كل ما يقوله بسرور ولا سيما عندما تحدث عن الديمقراطية والحرية في أميركيا وعن حقوق الإنسان ونضال الحكومات المتعاقبة من أجل هذه الأهداف الثلاثة على مر العصور. وقاطعته طبعاً بحدة نسبية وقلت إنني عشت في أوروبا ما يقارب العشر سنوات دون أن ألتقي بأوروبي واحد لم يعبر لي عن رفضه لهذه الأقنعة الثلاثة التي يتذرع بها الأميريكان للتدخل الفظ في شؤون الشعوب الأخرى وقراراتها الوطنية، سواء كانت هذه الشعوب متقدمة أو نامية. وقلت رأيي أيضاً في موضوع حقوق الإنسان بالذات وأكدت أن حقوق الفرد وحريته تنتهيان عندما تبدأ حقوق الشعوب وحرية الأمم وذكرت أمثلة على التدخل الإمبريالي الأميريكي في فيتنام وكوبا وكوريا والشرق الأوسط والآن في يوغسلافيا الأوروبية..

ارتبك السيد نورس وأرسل إلى زوجته إشارة استفسار خجولة فصاحت بمرح مفتعل:

–"هوهوه، دعونا إذن من السياسة، نحن هنا سائحون ونريد أن نتمتع بإقامتنا القصيرة في أقدم مدينة في التاريخ، دمشق الجميلة".

وأيد نورس كلامها مسروراً وأشار نحوي بسبابته ضاحكاً وهو يقول أنني جزء من الأشياء التي أرادت زوجته مشاهدتها في دمشق بعد أن حدثها عني كثيراً وهي تتفرج على المسلسلات السورية التي أظهر فيها، وعرض عليها صوراً قديمة لنا معاً من أيام المدرسة والمراهقة. وأخرج من جيب سترته قائمة بأسماء الأماكن التي خططا للتفرج عليها وقرأت اسمي في المكان الرابع بعد الجامع الأموي والمتحف الوطني وقصر العظم وهنا ضحكت طبعاً بعد تجهم وقلت لزوجتي متظاهراً بالزهو:

–"أرأيت؟ صار زوجك موقعاً سياحياً هاماً في دمشق".

فأجابتني بسخريتها المعتادة ودون أن تضحك:

–"كفاك غروراً يا عزيزي. أنت لم تصبح ولن تصبح نجماً، ولولا صديقك نورس الذي أوجع رأس

زوجته بك وأرغمها على مشاهدة مسلسلاتك لما أثرت فضولها وشاءت أن تتفرج عليك".

وضحكنا نحن الأربعة معاً وللمرة الأولى منذ بدء الزيارة، وفتح باب الجناح بعد قرع خفيف ودخل نادل الفندق يحمل على صينية كؤوس شراب برتقالي قال نورس أنه عصير المانغا، وشربنا صامتين حذرين يخشى كل طرف منا الانتقال إلى الحديث في موضوع قد لا يعجب الطرف الآخر، كان علينا أن نبتعد عن موضوعي السياسة والسياحة إضافة إلى أن موضوع الثقافة والكتابة كان بعيداً جداً عن اهتمامات الطرف الأميريكي، لأنني كنت قد ألمحت قبل قليل عند حديثي عن الحرية وحقوق الإنسان إلى أنه لا رقابة على الفكر عندنا إلا رقابة الضمير، فقاطعتني السيدة دوريس محذرة بأن الصحافة والثقافة تتصلان مع السياسة بعلاقات وثيقة وعلينا أن نبتعد عنهما أيضاً كي لا نتشاجر من جديد. واقترح نورس أن نتحدث الآن عن هواياتنا وخاصة هواية جمع الطوابع التاريخية فهي هواية مشتركة بيننا ولن نختلف بشأنها وتذكرت الطوابع التي أحضرتها في جيب سترتي. لكن السيدة دوريس أشارت لنا بالانتظار قليلاً وهي تقف وتخطو بنشاط لتفتح درج طاولتها وتخرج منه ألبوم طوابع سميكاً ومزخرفاً ثم تضعه أمامنا على الطاولة المربعة وتفتحه وتخرج منه بالضغط على كباسة معدنية لوحة كرتونية صغيرة الصق عليها طابع بريدي وكتب تحته شرح للصورة التي فيه وتاريخها، وتعطي اللوحة لزوجتي جانبها (زوجتي لا تحب هذه الهواية وتعتبرها مضيعة للوقت والمال) وزوجتي تناولها لي فأتأملها دقيقة أو دقيقتين ثم أعيدها لنورس ونورس يرجعها لزوجته التي تضعها ثانية في الألبوم وهكذا، حتى وقع بين يدي طابع بريدي عليه صورة الرئيس الأميريكي السابق هاري ترومان وقرأت تحتها بكلمات كبيرة:

–"هذا هاري ترومان رئيس الولايات المتحدة من عام 1945 وحتى عام 1953، وهو بطل الحرية والديمقراطية في العالم الحر ومحقق الانتصار على الفاشية الألمانية واليابانية"

وكعادتي لم أستطع السكوت على هذا التزوير وقلت بعصبيتي المهذبة:

–"إن ترومان هذا هو الذي أمر بإلقاء القنابل النووية على هيروشيما وناغازاكي، بعد أن دمرت الغارات الجوية الأميركية العشوائية معظم المدن وقتلت مئات الألوف من السكان المدنيين في ألمانيا وقصفت المنشآت الحضارية والكنائس والقصور التاريخية.. في الوقت الذي كانت الحرب فيه قد انتهت دون أن تشارك فيها الولايات المتحدة بقوات برية".

وحاولت السيدة دوريس مقاطعتي لكني تابعت بقوة:

–"إن قوات هاري ترومان لم تدخل ألمانيا إلا بعد أن حررتها تماما جيوش الحلفاء الأخرى على الأرض ودخل الجيش الأحمر برلين، وإن الجنود الأميريكيين عاثوا في المدن والقرى الألمانية فسادا ومارسوا جرائم السرقة والقتل والإذلال والقمع باسم الديمقراطية الأميركية والعالم الحر، تماماً كما يفعل الجنود الإسرائيليون اليوم على أرض فلسطين ولبنان والجولان..

وخيم الصمت دقائق وضبطت أعصابي قليلاً ورحت أشرح لنورس وزوجته دور هاري ترومان

في إنشاء دولة إسرائيل العنصرية وغزو فيتنام وكوريا وأكدت أن هذا الرجل كان مجرم حرب وليس بطلاً كما يزيفون تحت الطابع بصورته. ثم أعطيت البطاقة التي ظلت بيدي طوال النقاش الساخن بسببها إلى نورس وتابعنا التفرج على الطوابع الملصقة على البطاقات الأخرى من الألبوم متعمداً أن لا أقرأ أي تعليق أو شرح بشأنها وخطر لي أخيراً أن أمد يدي إلى جيب سترتي وأخرج بطاقة من مجموعتي فكانت بالصدفة بطاقة عليها صورة أبي خليل القباني (حصلت عليها من نقابة الفنانين قبل سنين) وناولتها لنورس فمالت زوجته نحوه تتأملها معه وعندما سألني عن صاحب صورة الطابع صاحت به السيدة دوريس بلهجة الخبيرة الأستاذة في اختصاصها:

-"هذا صلاح الدين الأيوبي، القائد العربي الذي قاوم الصليبيين في فلسطين وسورية ألم تعرفه يا عزيزي لقد قرأت عنه في الكتب المسيحية القديمة حول الشرق الأوسط".

وكأنني رأيت وسمعت أبا خليل القباني في صورة الطابع التاريخي وهو يضحك عالياً ويقول لها بلطف وتسامح:

-"أنا أبو خليل القباني يا جاهله، ولو أنني مثلت بزماني دور صلاح الدين على المسرح".

وما إن شرحت للطرف الأميركي خطأ تخمينه حتى قرع الباب ودخل طعام العشاء الذي كان والحق يقال شهياً فأكلنا صامتين تقريباً عن الكلام حتى شبعنا وحمدنا الله وقعدنا الآن نتحدث عن سورية وحياتنا فيها حتى قاربت الساعة العاشرة فشكرنا مضيفينا واستأذناهما بالانصراف لأننا تركنا بنتنا الصغيرة وحدها في البيت، وبينما حاول نورس ثنينا عن الذهاب وطلب البقاء لشرب القهوة كانت زوجته تتفحص ألبوم الطوابع بين يديها ثم تقف مع وقوفنا لتصرخ بنا دون سابق إنذار:

-"اقعدوا ولا يتحرك أحد منكم، أين هاري ترومان:

وذهلنا للهجة سؤالها الشاذة التي تشبه لهجة شرطي أمسك لصاً بالجرم المشهود واستفسرت من نورس عن قصد زوجته ومشكلتها، لكنها صاحت بي بصوت أعلى:

-"دع نورس وشأنه وأجبني ماذا فعلت بهاري ترومان وأنت تعرف تماماً أنني أقصد الطابع البريدي بصورته الذي بقي معك قبل دخول طعام العشاء وأنك على ما أعتقد دسسته في جيب سترتك وأخرجت بدلاً عنه طابعك بصورة صلاح الدين.. واسمح لي أن أعلمك أن هاري ترومان كلفني أكثر من خمسة آلاف دولار وأنني لن أقايضه ولن أبيعه بثمن..".

وصمتت المرأة وبدا لي أنها مجنونة أو عفريته بزي امرأة وعقدت الدهشة لساني ونظرت إلى زميل مدرستي مستنجدا به من هذا الاتهام الخطير الباطل، لكنه ظل صامتاً أيضاً وحسبت أنه مدهوش مثلي، أما زوجتي فثارت وفسرت صمتي وتخاذلي بأنه ضعف عن مواجهة السيدات الأميركانيات وصاحت بدوريس تخاطبها بانكليزية اوكسفوردية راقية:

-"كيف تجرئين يا سيدة على اتهام زوجي بالسرقة؟ هل تعلمين عقوبة توجيه الإهانات دون مبرر والاعتداء على كرامة الإنسان عندنا؟".

واحمر وجه زوجتي وهجمت على دوريس فخفت أن تضربها وتدخلت بينهما موضحاً لدوريس أن طابع هاري ترومان ليس معي بل أعطيته مباشرة بعد النقاش حوله إلى زوجها نورس، وأنني أخرجت من جيب سترتي طابع أبي خليل القباني الذي حسبته صلاح الدين، بعد فترة من الزمن،، وتركتها تفكر في قولي، واستدرت إلى زميل المدرسة فهو يعرف أنني لا أكذب ولا أستولي على ما للغير ولما رأيته واقفاً باسطاً كفيه دلالة العجز صحت بهما:

-"دعونا نذهب إلى ابنتنا الصغيرة فهي لن تفهم أننا متهمان هنا بسرقة هاري هيروشيما".

وهنا علا صوت السيدة دوريس وظنت أننا نستجديها إخلاء سبيلنا من أجل طفلتنا الصغيرة وصاحت من موقع السيطرة والفوقية، وقد أزعجتها جدا كلمة هيروشيما بدلا من ترومان:

-"إذن دعونا نفتش جيوبكما فإذا لم نجد فيها هاري تركناكما تتصرفان"

استغثت ثانية بزميل مدرستي رافعاً حاجبي مستنكراً طلب زوجته المهين الغريب، لكنه أيدها ووجد اقتراحها مناسبا كحل وحيد لهذه الأزمة المستعصية وأكد لي أن طابع هاري ترومان نادر المثيل وأن زوجته رفضت، بيعه عدة مرات بأكثر من عشرة آلاف دولار أميريكي، لكننا رفضنا طبعا السماح بتفتيشنا أو حتى بلمسنا، فما كان من السيدة دوريس إلا أن رفعت سماعة الهاتف وطلبت من السنترال إيصالها بأقرب مخفر للشرطة وفي اللحظة نفسها طرق الباب ودخل النادل الذي جمع قبل قليل صحون وأوعية طعام العشاء وأخذها، واقترب منا حاملاً بيده بطاقة طابع البريد المفقودة بصورة هاري ترومان وقال أنها كانت ملتصقة بظهر جاط شرائح لحم البقر مع الصلصة الساخنة واعتذر لأن صورة ترومان كانت بفعل الحرارة قد تشوهت تماماً ثم مضى، وبدأت دوريس تبكي بحرقة مما أثار شفقة زوجتي فراحت تواسيها، وشفقتي أنا أيضاً فأخرجت من عبي طابع بريد هاري ترومان نفسه وأعطيته لزميلي السابق قائلاً:

-"الآن ستعرف لماذا رفضت السماح لك بتفتيش جيوبي، فقد كنت ستجد معي هذا الطابع وهو الطابع نفسه الذي تدعي زوجتك أنه يساوي ألوف الدولارات، لقد اشتريته قبل سنوات من المسكية جانب الجامع الأموي بخمسة وعشرين ليرة سورية لا غير وأقدمه هدية لزوجتك بشرط أن أكتب عليه شرحاً مختصراً هو:

"مجرم الحرب ومؤسس الإرهاب الدولي.. هاري هيروشيما".

□□□

الشمطاء

قصة: جلال خير بك

رأيتها في زحام الاتحاد بالماضي والحاضر وقلت لها:

ألم تتعبي بعدُ؟! لقد جُبْتِ العالم بأسره وأنت تبحثين عن أرض ترسو عليها سفنكِ وتاريخُكِ فما وجدتِ!

– أجابتْ واثقةً:

أنا لم أتعب.. أنتَ وحدكَ الذي تعبتَ وركنْتَ إلى غلالة الماضي...– قاطعتُها...

هي ليست غلالةً..هي حقيقة واضحة يتّحد فيها الماضي بالحاضر، وأجزم أنك تدركين هذا... والحاضر إنْ هو إلا آنٌ يأتي ويذهب، وتقاس الأمور بنتائجها!!

–قالت:

أنا لم أتعب فماذا تقول..؟

قلت:

أنا لم أتعب ولن أتعب!

– أنت عاجزٌ يستحق الشفقة!

– وأنتِ دؤوبة تستحقين شفقة الغد..!!

***

منذ سنوات طويلة.. كان تاريخٌ حسبتُ أني سأحمل بعده رايات عتيقة من التعب والشوق وأركزها على القمم والسهول والهضاب التي استلبتها مني... كانت تريد أن تستلب مني كلّ شيء: ذكورتي وألقي وماضيَّ وتاريخي، وتحيلني إلى عبد، مهرّج رقيع يضحك لها في أماسيها "وانتصاراتها"، ويصير كما تشاء.... كانت تريدني تاريخاً وعقلاً وسيرةً وحيويةً ترجو لها الانطفاء..

ذلك اليوم وهذا يوم... أنا الآن أدوّن بعض ملامحه الحزينة، وأجأر بالشكوى إلى الله ليرحني من تلك الشمطاء!!

***

* وذات يوم طرق سمعيَ الكسير الحزين، صوتٌ وقال لي:

– هل تحبّ الشعر؟

قلت: نعم.

– قال: ماذا علموك من الشعر غير الخطابة الجوفاء؟!

– قلت: بل أساسيّات عظيمة: أن أحبَّ البشر جميعاً إذا كانوا أهلاً للمحبة، وأن أتحوّل إلى ماردٍ يواجههم إذا لم يحبّوا وطني، و...

فقاطعني قائلاً:

وإذا لم يحبوا وطنكُ؟

– أن أعرف باليد والعصا والسيف والقنبلة وانفجار الذات....كيف أجعلهم يحترمونه قبل أن يحبّوه.

– قال الصوت:

– أيها البسيط... تلك بداية المأساة!!

–بِمَ تنصحني أيها الحكيم؟

– قال بالعقل والحكمة وتوجيه الضربة إلمكانها الحقيقي... إياك أن تركن إلى شيء غير ذلك... فانفجار الذات غيرُ وعيها، وانفجار الوعي غير السذاجة!

***

وانفجر الوعي وقالت الأمم المترفة، الجاهلة–عن عمد– بما يدور في هذه الرقعة من العالم، الأمم التي تدلّل هذه التي تسعى إلى أن تكون حبيبتي!:

– ما الذي يحصل أيها القيّمون على السلام؟

– قالوا لها:

إنها رجرجات بسيطة لسطح الماء الهادئ!!

– قالت الأمم المترفة:

ولكنه دمٌ قانٍ... فلماذا يسيل ويهرق مادام العالم يسير حسناً؟

أجابوا:

هي سنحةٌ عابرةٌ، سنحةُ "إرهاب" يريد تعكير صفو الماء الهادئ!..

- قالت:

ألم يَعُمّ السلام؟ ... وهؤلاء الخارجون على قانونه ماشأنهم؟... ياغلام هات القهوة والسيجار، فالمسدس جاهز ولا خوف على من هم قانعون!

قالوا:

هو ذاك ياسيدتنا المبجّلة ذات النظام العالمي الموحّد، فابتلعي "سيجارك" واشربي قهوتك، واربتي على مسدسك فالقناعة كنزٌ لا يفنى.!!

***

ناديتُ الشمطاء التي تغريني لأحبها وأكون صديقها: هل تظنين أنك ستسودين العالم؟!

- نعم!

- كيف؟

- بالترقّي!

- قلت: كان ثمة جمعية للاتحاد والترقيّ، فما ارتقت بشيء إلا إلى الدمار والعقم والدياجير!

- أجابت وهي واثقة مطمئنة:

أنا قبل أيّ شيء أريد دمك وتاريخك وأرضك، وأحبك أحبك حتى لا أبقي على شيء منك لا أحتويه، فلا يبقى منك إلا أنا!!

- قلت:

هو ذاك... هو ذاك.. هو ذلك ما أنبأني به تاريخ الدم والقتل والموت... أنا في تاريخي سجلٌ حافل بمحبة البشرية، وبالحضارة والديمومة التي تبارك في إنساني رُقيَّهُ وإنسانيتهَ وحضارته وريادته العالم.

فبادهت:

وكيف ترود العالم؟

- بالحضارة و...

- ذلك عقمكم في الشرق!

- ألم تدّعي بأنك شرقية:

- بلى.. شرقية الطموح

- وأيّ طموح؟

- أن يصبح الشرق لي!

* أنعشت عقلها وذكّرتها:

كان لي شقيق من الروّاد... حَضَرَنا ذات مرة بعد أن يئس من الشرق ووعوده وثرَّ هاته.. وأقسم أن يضع النقطة فوق الحرف... فقال لكِ في زمان من العصر الحاضر، وفي أمكنة كثيرة: "سأترك أدمغة الشرق كلّها.. وأنسى ذاكرتي وحضارتي، وأنتضي سلاح الموت... فالتاريخ لي والزمن لي، ويبدو أن لا حضارة في هذا العصر إلا للقوة!!".

– قالت:

نعم نعم... جاءني هذا المغامر الماجن الفاتك الذي في تلاويحه الإمارة... وحاصرني حتى كدتُ أستسلم له، وافتح رحم "قضيتي" لسلاحه الغامر الخارق، وأحسب أنه: الغدُ الآتي.

– فلوّحت لها ببيرقي وأعلنت:

هوذا "أنا"، فمن أين لك الشرق والغرب والشمال والجنوب، وأنت أسيرتي؟!

– أعادت أسطوانتها التي تقول:

هو الدِّين هويتي... والقومية عدوّتي.. هو الصراع الأزلي الذي لاينتهي، ولا أنهيهَ!

– أنتِ مكابرة، فهو صراع منهيٌّ حتميٌّ... فأنت لا تملكين إلا الدين.. والدين ليس هوية ولا قومية .... وأنا أملك كلّ شيء، الهويّة والأرض والتاريخ واللغة والوطن والأصل والآمال المشتركة... إنها الأرض ووحدة الجغرافيا!

* لماذا تلومني؟! أنا أسعى إلى لمّ شتات أهلي من أصقاع الأرضَ!

– هم ليسوا أهلك.. هم أشتاتٌ من أصقاع الأرض، لكلٍّ منهم قوميته وأرضه وإن كان دينه مثل دينك

***

مضت السنون والسنوات وجاء هاتف جهوري يقول:

لا تستكن أيها الرجل، فالحياة تفرض عليك السّن بالسّن والعين بالعين، لتعترف بكَ إنساناً وبأرضك أرضاً، وبوجودك وجوداً.

***

قالت الأرض: هاهو النبيّ يطلع من رحمي فيغلق الآفاق، ويؤسس مملكة الغد الآتي: قويّاً نبيّاً يخطو فيرسم للآلهةِ خطاها النبيلة... وهاهو أولاً وأخيراً: نبيُّ اللظى والنور ووحدة المصير.

□□□

حالة....!

قصة: حنان درويش

تتدفقّ الأثواب من خزانة الملابس صاخبة الألوان. تستسلم إلى رقاد نزق ضمن حقيبة السفر. ترتعش أهداب قلبها وهي ترى الأردية المشجرّة تبزغ كالشمس بعد يوم غائم، وترى الأساور، والأقراط، والأمشاط التي خبّأتها لأجله تتّقد ألقاً بعد خفوت.

تحمل الحقيبة وتتّجه إلى لقائه في تلك المدينة التي تنتظرهما على أحرّ من الجمر. عند وصولها ستلوّح له بمنديل. سيعرفها من لون المنديل، أو ربّما سيهرع إليها قبل أن تلوّح به. تهبط الدرجات الأربعين برشاقة ظبية. تقفز فوقها قفزاً. تتوهّج السنوات الخمس الماضية على مساحة "الدرج" تشقّ عتمة الممّر المفضي إلى الشارع تباشير وجهه المنقوش في رحاب الذاكرة. تفتح فاها دهشة، بينما أوّل سؤال غرائبي يعبر إلى صدرها كثمرة مرّة تخرجها من حالها إلى دوّامة حال أخرى تسأل نفسها:

–"ماذا لو وجدته على غير ما حاكته لي المخيّلة؟!.."

الثمرة تحشرج في مكانها. يزداد التنفسّ ضيقاً. تنحيّ همّها خارج سيّارة الأجرة التي تقلها إلى محطّة انطلاق الحافلات. بينما عيناها تؤانسان الدروب والمسافات، كما آنست دفء الأيّام السابقة. فكم نامت وصحت وهي تعانق طيفه!.. وكم تخيّلت نفسها تكلّمه وتناجيه، لتكتشف بعد لأي أنّها تكلّم نفسها .. وكم أدمنت ملاصقة الهاتف في تمام الساعة المضبوطة على مهجة الأصيل، والمعيّرة على لظى الهجير، والموقّتة على نبض انبثاق الفجر! وكم تصوّرت رأسه كلّ ليلة تحثّ خطاها إلى وسادة مطرّزة بنشوة الحلم!.. وكم رشفت عبقه مع "هيل" قهوتها، بجانب شجرة "عطر الليل" المعرّشة فوق نافذة البيت الغربيّة!..

–متى سنلتقي؟

قالت مراراً.

–مهلاً.. كلّ شيء بأوانه جميل.

أجاب، ثمّ أردف:

–لتكن الصور والرسائل وكلمات الأسلاك وشائج تمتّن العلاقة بيننا الخطوات الموصلة إلى صندوق البريد غدا لها اشتعالها، انبهارها، حبورها في الذهاب، حبورها في الإياب، تفضّ الرسالة فور استلامها.

تتنشّق من الحروف الرائحة التي تحب. تدسّها على عجل في صدرها ما بين الجسد والثوب. تنام هناك أيّاماً إلى أن تصل واحدة أخرى، تحل محلّها، تشير للسائق بالتوقّف، بينما القلق الوافد يعود إلى مشاغلتها من جديد: "قد تكون الصورة التي أرسلها لي للتعارف قديمة من أيّام الشباب. وقد يكون الآن عجوزاً بشاربين أبيضين، وأخاديد تملأ صحن الوجه" تتكمش على نفسها وهي تتجّه صوب حافلة ركّابها يتعاطون الأمنيات مثلها. ويمضغون الأمنيات المؤجلّة. يخزها قلبها بشوكة صحراء. يتراجع داخلها إلى الوراء، ثمّ يعود ليمكث في حضرة الشرود:

"لا بدّ أنّه كان يسوّف ويؤجّل من أجل سرّ أخفاه عنّي طيلة تلك السنوات.. هل هو دميم؟ .. هل في جسده عاهة؟" تجحظ عيناها: "لا..لا.."

تقولها وهي ما تزال تراقب ركاب الحافلة الذين يشبهونها، والذين يلفّهم ضباب لم تلحظه من قبل. الأغنية المنبعثة من المذياع شتّت أعماقها أكثر. صخب.. صخب.. صخب، والضباب حولها يزداد ربقة، يغمرها حتّى أذنيها، فتغوص فيه. تغيّم الدنيا لكنّها لا تمطر، زجاج النافذة المكسور يسرّب إليها هواء دبقاً. تهيم في فراغ لا يطاق، ولا يناسب عصافير جوّها تنقلب الأحلام رأساً على عقب. تراه أمامها بشحمه ولحمه أفّاقاً، دجّالاً أحبّ أن يلهو بعواطفها، فأجاد.

.. سأنتظره في المكان المتّفق عليه، ولن يجيء.. لكنّه سيهدي إليّ ضحكة ساخرة تأتيني من أحد المنعطفات".

تختلط الأشياء، تتماهى الألوان والمفردات. تبدو الطريق لولبيّة، والركاب على غير ما كانوا عليه، أصابع كلّ منهم تعبث في فروة رأس الآخر. أتقول رأس؟!! ها هو السائق دون رأس. أين طار رأسه؟!! ربّما مع الكذبة التي صدّقتها. هل كان يكذب حقّاً؟ هل كان يرتّب الكلام كمقاول؟.. البارحة بالتحديد هتف إليها:

–إني أنتظركِ. أنتظركِ. أنتظركِ.

إلحاحه المفاجئ شغلها، فهو لم يكن متقبّلاً لفكرة اجتماعهما، بحجّة تشير إلى أنّه يفضّل بقاء كلّ منهما حلماً جميلاً في ذهن الآخر جهدت كثيراً لإقناع نفسها بموضوعيّة الأمر، وتنسيق الأوراق على هذا الأساس. لكنّها في الوقت نفسه كانت تبطن رغبة جامحة للقائه، والتعرّف إليه عن كثب، فتلمّح إلى ذلك أحياناً، وأحياناً تقترح.. وفجأة، جاءها قراره مباغتاً:

"يجب أن نلتقي.. آن الأوان.."

لم تصدّق أذناها ما تناهى إليهما، ولم تتأكّد من صحّة ما سمعت إن كان واقعاً أم خيالاً، ما الذي غيّر رأيه يا ترى؟.. ما الذي طرأ على تفكيره؟ هل هو مجنون؟.. مخبول؟.. يعاني مرضاً

نفسياً، أو آفة في العقل؟

اشتعلت مساحة الارتياب لديها، وكبر حجم السؤال، وتنامت أبعاد الاندهاش وهي تلمح الحافلة تمضي بسائق دون ذراعين. أين اختفت الذراعان؟.. ربّما لحقا بالرأس إلى مكان ما من هذا العالم المشوّش، وربّما تلاشيا حزناً عليه.

نبرات صوته المشربة بطعم الملح تقبل من بعيد. وعوده الكسيحة تتكئ على عصا من حطب الغابات. ترتحل مع نسائم الفجر في قافلة لم تعرف طعم الحداء. الضباب يعتمّ المكان، يغيّب السائق تماماً، ويمحو معالم الركّاب الذين كانوا يجلسون بالمقلوب منذ قليل، ترفع سبّابتها احتجاجاً على شيء ما، رنين الهاتف يجلجل في الزوبعة.. لا ترد. ساعي البريد يطرق بابها بإلحاح.. لا ترد. تحاول إيقاب الحافلة. تحاول الخروج من زجاج النافذة المكسور. تحاول صعود الدرجات بحفاوة مماثلة لحفاوة الهبوط تحاول فتح الحقيبة، وإعادة الأثواب إلى الخزانة.. لكنّ الأثواب تعلن تمرّدها، تتبعثر. تتشتّت. تطير في اتجاهات متباينة، متواطئة مع طاقة الأسئلة التي ظلّت تلح، وظلّ كلّ شيء حولها يدور، ويدور، ويدور.

□□□

صــدر

أفراح ليلة القدر

رواية...

....عبد الكريم ناصيف

يا مالك الأصداف

قصة: منال فيّاض

مدينتنا الصغيرة تفتح عينها لتغسل أجفان أرصفتها برذاذ المطر، ثم تجفف وجه بحرها بنسيج من خيوط الشمس، بيتنا الصغير يلاصق الشاطئ في جنوب اللاذقية، تنسكب المياه اللزجة من بين الصخور والرمال الناعمة في مزاريب لتصب حصيلة ما ترميه خلفيات العالم في ذلك الشط.

كنا، إذ يطل الفجر يرش فضة في صدر البحر تنغمس أقدامنا في الرمال نلملم بلهفة ودهشة قطع المحار المبعثرة بين القشور والحصيات تنتهي قبل أن يفيق أحد من الجيران وتختم الثرثرة مع غمرة الشمس الأخيرة وهي تذوب بحمرة خلف ستارة من سحاب الخريف.

يتحلق أولادي الخمسة بلذة ونهم بعد العناء والتعب، وهذا يفرحني جداً فأدعمهم بالخبز والجبن المملح، أصب لهم الشاي في صحونهم البلاستيكية الملونة وأبوهم يشجعهم بقوله:

(من يرجع ليأكل بعد الشبع.. يدخل الجنة)

(سحاب) ابنتي الصغرى، أجمل أولادي تكور نفسها في حضني وتطوق رقبتي وهبها البحر من زرقته نقطتين في عينيها الواسعتين، لم تعد صغيرة، نسيت مص الحليب، فبدأت ألوك لها الطعام لأرميه في ثغرها الكرزي الرقيق.

أبوها يفضلها على الجميع حتى كنت أغار في لا شعوري كي أكون محلها. إنه نحيف كقصبته التي يصطاد بها طوال فترة النهار في قارب صغير لا يملك منه خشبة ولا حتى مسماراً لا يفكر بتحسين حالنا متواكل ويشرد في اللاشيء بالإضافة إلى حظه العاثر. جرب مرة أن يشتغل (جابي) في سيارة للركاب فطرد في آخر النهار دون أن يحصل على قرش واحد. حبس مرتين وطرد من أعمال حرة عدة مرات وأخيراً أقسم ألا يغادر الشاطئ إلا إلى القبر. وجلس يردد كالببغاء في وجهي:

–أنا حزين.. لا من شدة القانون.. بل من شدة القدر.

جمعُ المحار صار عادة عندنا منذ وجدنا على هذه البقعة من الساحل مصدر بقائنا. نحفر حفرة كبيرة ثم نقبر المحارات حتى يتلاشى ذلك الحيوان المخاطي اللزج، ثم نجرد الألوان في ثلاثة

صناديق أرشّ الملح وأحركه بعصا كي تخرج الرائحة المخرشة. وأخيراً أصب الماء المغلي وأدعه يجف في الهواء والشمس.

لم يكن عملنا سهلاً و(سحاب) تعيق عملي، أصفعها بلطف وأصالحها فوراً بأكبر محارة تقربها من أذنها بدهشة، تصغي إلى صدى البحر بلا ملل وتضحك لتبدد بابتسامتها تعب نهار طويل.

وصل سعر الكيلو من المحار إلى السبع ليرات، منذ أيام جاء إلى الحارة صبي التاجر.

(هارون العجمي) جاراً وراءه عربة يتقدمها بغل أحمر ويصيح (يا للي عنده محار .. بلاستيك.. للبيع) تتراكض النسوة على الدرب يحرضهم الصبي بخبث ويحدثهم عن الأرطال التي يحصل عليها منا. حتى صار الكل يحسدنا وأنا أزداد فخراً بأولادي فهم ينقضون على رزقهم انقضاض النسور على الفريسة.

تأخر بالدفع التاجر (هارون) منذ فترة لم نقبض قرشاً واحداً. صرنا نحلم بورقة نقدية والأولاد ملوا أكل السمك بدأوا يتذمرون من سوء الحال و(الوليد) الولد الأكبر يطالب بثمن البزة، فالمدرس ينهال عليه بالكلام أمام رفاقه. وأستاذ الرياضة الآخر يصرخ بعصبية.

(الكل يريد أن يتعلم.. حتى ولو كان فقيراً (عايف حاله).. حملت ابنتي في طريقي إلى السوق صعدت سلماً حجرياً قديماً بالكاد مشيت بين شوالات المحار. شباب وصبيان يجدّون في شغل السلال الصدفية والسفن والنخيل والأشكال.

في الغرفة الواسعة بدأت ابنتي تحبو بينما كنت أشرب الشاي قبالة الشيخ (هارون) طلبت منه أن يعلمني فقط صناعة السلة لأبيعها في السوق لكنه اعتذر قائلاً:

–لا أحد يجيد صناعتها سوى العائلة.. سرّ الصنعة.

رمى بيدي ثمن المحار .. احمرّ وجهي.. وسخنت أوصالي بعد أن قال:

–لا تحزني، الكل يعطي ليأخذ.

اشترى زوجي بحصته من المال زجاجتين من العرق وصار يدخن كسلطان إلى أن شعر بتعب في صوته أخذ نفساً بحرياً ليجدد الهواء الفاسد في صدره ولحق بسحاب إلى سريرنا يداعبها وهي تمرق أصابعها الناعمة بلحيته الشقراء.. هكذا حتى ناموا فارتحت من طلباتهم رائع الشتاء حين ينهض الموج من غفوته بعصبية، كأن نفسه اختناق الريح. انتفضت من فراشي حين سمعت صوت الرعد خرجت أصلي في العراء يبللني المطر فالدعاء يقبل حين يغسلنا المطر. العالم أمامي لا أستطيع أن أميز البحر من عنان السماء "آه.. يا مولج الليل بالنهار، يا مالك الأصداف أرسل الريح. هب لنا الرزق يا جبار".

أردّد هذا الدعاء حتى يعصرني البكاء وأنسى حين أغيب في الفراش لمن كنت أصلي للبحر أم لله؟!

تنتهي العاصفة يتراجع مد الموج في الصباح عن البيت الطافي كزورق متعب، وأصرخ لأولادي بالبشرى فيقفزون من أسرتهم الساخنة بأقدام حافية إلى الشاطئ يتسابقون لأخذ الأشياء المقذوفة من كف البحر (أخشاب، أوان بلاستيكية، صناديق...) رفعت يدي الضارعتين وصليت (يا كريم) ونسيت لمن كنت أصرخ للبحر أم لله.

صنعنا من الأخشاب خيمة أجمل ما وهبه إلينا الله وعلّقنا لائحة مكتوباً عليها بقطع المحار استراحة (السمكة الذهبية) وصرنا نقدم المشروبات الغازية والسمك المشوي للغرباء التائهين فوق الشاطئ.

بدأت سحابة من الغيرة تكبر في النفوس، فاشتكى الجيران للشرطة بتهمة بشعة يعكسون على سجيتهم المشاعر الحلوة بين روحين يجمعهما الشهيق والزفير والوعد القريب بكلام رخيص يمس بنا أيضاً. فجأة وعند الظهر هجم شرطيان إلى غرفة النوم دون كلمة، كانت سحاب فوق السرير كعادتها نائمة كملاك وعلى الجدار المقشّر ما زالت صورة جدها العبوس يحيط بها مخطوطات دينية. لا أدري ما قال (الوليد) في أذن الشرطي حتى جعلته يعتذر ويقول:

–للحارة عادات محافظة.. ما كل مرة تسلم الجرة.. يفضل إغلاق الاستراحة.

مرت الأيام هادئة، هدوء مخيف عمران ينقب في الحاويات عن قطع من النحاس والبلاستيك وزوجي المنحوس يقف كعادته مثل تمثال فوق الصخرة الممتدة في حضن البحر يبقى حتى يعسعس الليل ويتلج القمر.

سحاب فوق الرمال الخشنة تمشي خطواتها الأولى بصعوبة، ضربتها مرتين لتتجنب اللعب في المزاريب القذرة، إنها لا تفرق المياه العذبة من المالحة من الآسنة، رائحتها بدت كريهة عندما تبللت، غسّلتها بالماء الساخن المملح واستلقيت جانبها فوق السرير، صليت على ذلك الوجه المضيء رغم الغشاوة في الغرفة (هيلا.. هيلا.. يا بحار خود معك هالحمامة وخاف عليها من الغمامة.. المهر صغير.. شراع أبيض واكليل حرير..) غنيت لها هذا الكلام حتى استرخت.

لم نضحك يوماً كما ضحكنا في ذلك اليوم، ملأنا بطوننا بأشهى الطعام، مرة في العام نشبع فينا الاشتهاء، فاليوم عيد.. والعيد للفرح والشبع من كل شيء، كبر زوجي بعيني في تلك الليلة التي غاب بها النجم.

ثرثر الأولاد، حكوا أساطير وخرافات، أخذ أصغر الأولاد يسرد كذباته البيض ونحن نهز رؤوسنا ونتغامز متظاهرين بأننا صدقناه. الضجة غطت على ثورة الموج، زعقت الريح انطفأ التيار الكهربائي فانسحبوا واحداً تلو الآخر إلى الغرفة.

وسحاب انجذبت إلى صدري بقوة ألهبت فؤادي طالبة أن تنام تلك الليلة في حضني لأن الغشاوة شديدة والمطر يغدودق فوق سطح البيت لكن أبو الوليد غمزني فتظاهرت بأني غاضبة منها لمخالفتها أوامري:

-كي لا تعبثي بالمياه الوسخة.. أغمضي عينيك واحلمي.

يومها اشتعل قلبي، طما البحر، بدا مريضاً كأن الموج ينتحر فيتشربه الرمل والصخر والمحار والحصى.

صليت كي تمتد كف الموج بالعطايا وامتدت ساحبة من باحة البيت فرحة أبي الوليد، وفرحتي وضحكة أولادي الخمسة.

جن جنوني قبل أن أصدق بأن الماء هو قبرها. سألت عنها الصيادين، أرسلت عيوني فوق السلاسل المائية السوداء مشيت حافية أفتش عنها في كل الأشياء الطامية والمقذوفة من خير البحر. وصرخت:

آه.. لو أن الأرض كلها رمال بلا بحر ولا شطآن.

وقبل أن أغيب عن الوجود، في اللحظة التي طفلت بها الشمس لم يسمعني أحد سواه، ابتسمت بسخرية ومرارة.

-حتى أنت.. حتى أنت.. تعطي لتأخذ يا مالك الأصداف والهدايا.

ونسيت في وجه من كنت أصرخ.

□□□

ألف.. ياء.. امرأة!

قصة: هيام المفلح

حين ولدتني أمي..

أخبرتها الوجوه المقطبة حولها أنها ولدت "شيئاً" غير مرغوب فيه..

وحين وعيت ما حولي..

اكتشفت أنني مجرد "شيء" مختلف!!!

-1-

عندما أصرخ أنا لأجل رغبة أحتاجها.. لا تتحقق.

وعندما يصرخ أخي لأجل رغبة اشتهاها.. تهرع كل الدنيا لتحقيقها!

من يومها...

خلعت رداء الصراخ..

ثم طويته..

ووضعته في خزانة أمي!!!

-2-

بيني وبينه...

تعاركنا.. تجادلنا..

– أنا أختك الكبرى.

– لكنك بنت.. وأنا الولد!

في صوته ثقة سائس متمرس، ورث القدرة على لجم أي فرس توهمت -لبرهة- أنها.. حرة جامحة، وأنها.. تستطيع الإفلات من اللجام الحديدي الذي يتدلى من يد أصغر السيّاس!!!

-3-

أصبح لقلبي جناحان.. حلق بعيداً!

بين يدي تتراقص "ورقة بيضاء" مطرزة بسهر الليالي، وعرق السنين..

مصت أمي شفتيها متحسرة:

- ليت هذا النجاح لأخيك.

اختلطت الحروف.. وذابت.. سالت من الورقة دمعات سوداء.

وقلبي الذي حلق بعيداً..

انقضت عليه "العنقاء"..

نتفت ريشه...

وأعادته -مدمياً- إلى قفصي الصدري!!!

-4-

كما يلمّع أثاث البيت من آنٍ لآخر، كانت أمي تلمّعني -بإتقان- في أيام محددة.

تأتي وفود نسائية:

تبحلق في تضاريسي...

تقيس طولي وعرضي..

تحفظ وقع خطواتي..

تشم رائحتي..

تعد أنفاسي..

وتتيه في ثنايا شعري... ثم ترحل!!!

-5-

حلمت أنه قال لي:

- يداً بيد.. سنبني -حبيبتي- صرح حياتنا القادمة.

وحلمت.. أنني قلت له:

أنت لحظة ميلادي!

ولكن..

كيف أقولها لك؟

وكل الأشياء من حولي تحاصرني..
تمحو معالم خارطتي..
وتغيّر مشارف حدودي..
وتعلن...
أن جهاتي الأربع:
شرقية..
شرقية..
شرقية..
شرقية!!!

-6-

أود رؤيته..
حتى لو لم يطلب هو رؤيتي.
- "يا للعار .. اسكتي يا بنت.. لن تريه إلا في ليلة الزفاف!".
والحريق الذي يستعر في صدري.. وأحلام العمر .. وشلالات العواطف.. وأسراري الصغيرة..
أ أحمل كل ذلك معي إلى تلك الليلة، لأعطيه لرجل بلا ملامح؟!
- "كلنا تزوجنا هكذا.. أغمضي عينيك.. وكفى!".
الظلام في عيني المغلقتين، حالك السواد.. لا يضيئه قمر، ولا تتراقص فيه نجوم
عصف سؤال مشتعل في حنايا القلب:
- ترى...
هل سأضطر إلى إبقاء عيني مغمضتين.. مدى الحياة؟!

-7-

ابتلعت عناقيد دمعي.. حبة.. حبة!
غربل صدري برصاصات كلماته القاتلة.. وفتت أنوثتي في رحى إنذاراته:
- "إذا لم تحملي هذا الشهر .. سأتزوج!".
وإلى نهاية الشهر..
بقيت ساجدة متوسلة بين يدي الإله..

ومطأطئة بين يدي زوجي.

تنزف روحي دماً لا مرئياً، كلما عاد من زيارة أمه، منتفخاً، مثقلاً، بالمزيد من رصاصاته الحمراء...

حتى "ثبتت الرؤيا" !!!

-8-

للأوراق النقدية رائحة منعشة إذا كانت من أول "راتب" نقبضه من عملنا! تسابق العقل في إعداد فواتيره المستحقة، وغير المستحقة... ومنافذ الإنفاق الأثيرة فتحت أشداقها في انتظار طعم لقمتي الأولى..

- "أعطيني راتبك.. أنا سأنفق عليك وعلى البيت".

تتساوى المذلة حين أمد يدي له لآخذ مصروفي الشخصي من راتبه، أو من راتبي.

لذلك...

قدمت استقالتي!!

-9-

غابة الألوان انبسطت أمام ناظري.

بحثت بينها عن ثوب ألبسه:

هذا ضاق علي..

وهذا لونه زاهٍ يوحي بالتفاؤل.. وأنا لست كذلك.

وهذا يعطيني مظهراً شاباً.. وقلبي هرمٌ عجوز.

وهذا يخلع علي مسحة وقار مهمة.. وفي داخلي لا شيء.

وهذا... اشتراه زوجي.. يليق بأم، وربة بيت، وحبيسة منزل، وزوجة تحت الطلب.

لبسته...

فأدار -زوجي- وجهه.. باتجاه التلفاز !!!

-10-

القطب المتجمد يقيم في منزلي..

آكل معه..

وأشرب معه..

وأنام معه..

وحين أود التحدث معه.. تلسعني برودة قممه الصامتة..

فأنكفئ على نفسي، راجية، أن تحل علي بركة الصمت.. ونعمة التجمد!!!

-11-

زقزق -ولدي- في صحراء بيتي..

شهادات التقدير، وأوسمة الرضا، وبطاقات الحب، تقاطرت علي تهنئني على هذا الإنجاز الرائع..

أحاطوني برعاية ذوبت جزءاً من إحساسي بالهامشية..

قوائم الطعام حافلة "بما يفيد الولد"..

والنصائح عامرة "بما ينفع الولد"..

والمال يبذل بسخاء "لما فيه مصلحة الولد"..

تمنيت أن ألد -كل يوم- ولداً..

لأدخل دائرة الضوء التي ينيرها مقدمهم، عساي أحظى بشيء من بريق نجوميتهم، كوني أمهم.. التي حملتهم!!!

-12-

لدى أولادي خادمتان.. إحداهما بأجر .. والثانية بالمجان!

نداءاتهم الجافة الآمرة لا تنتهي..

حاولت أن أنسج، بيني وبينهم، شبكة من العواطف والحوارات التي أحلم بها.

لكن فراخ "الرخ" أبت إلا أن تكون نسخاً -طبق الأصل- عن بصمات مخالب والدها!

-13-

حين ولدتُ ابنتي..

أخبرتني الوجوه المقطبة حولي أنني ولدت "شيئاً" غير مرغوب فيه.

وحين تعي ابنتي ما حولها...

آمل...

أن لا تكتشف أنها مجرد "شيء" مختلف!!!

متابعات... متابعات... متابعات



وإذاً، من هنا عبر هذه البادية كانت قبائل العرب، طيلة عصور التاريخ: القديمة والوسطى، تمر متجهة نحو أحواض الأنهار في العراق والشام، ونحو خطوط المطر، ونحو سواحل "البحر الأعلى/ البحر المتوسط"، كي تؤسس الحضارة، أو تعيد ترسيخ أصولها وتطوير فروعها، أو تصحح مسيرتها، فتعيد (الصحيح والإنساني) إلى نصابه بعد أن عبث الغزاة به وبشواهده وأوابده قليلاً أو كثيراً.

من هنا إذاً -وقبل ألف عام من ولادة حضارة الهند، وألف وخمسمائة عام من ولادة حضارة الصين، وألف وخمسمائة عام من معرفة أوربا للزراعة -عبر أولئك الذين خرجوا من جزيرة العرب ليقيموا آلاف المدن المتحضرة الراقية المزدهرة على قوس واسع وطويل يبدأ من أطراف الخليج العربي حيث مصب الرافدين، ويصعد ويغرّب، ثم ينزل محاذياً للبحر إلى ما بعد عسقلان.. كي تتصل حضارة الرافدين بحضارة العرب الذين عبروا البحر الأحمر إلى الصعيد في مصر ثم وحّدوا البلد كله منذ نهايات الألف الرابع قبل الميلاد.

ذلك ما كان يساورني في تلك الليلة، ليلة 1999/11/24 ونحن نجتاز الطريق الطويلة بين دمشق وبغداد -العاصمتين العظيمتين لحقبة الحضارة العربية الإسلامية- كي نشارك في مهرجان المربد في العراق، موفدين من اتحاد الكتاب العرب بدمشق: الدكتور غازي حسين ومحمد مصطفى درويش وأنا، إنها بادية الشام، والريح تسف الغبار فيبدو ما يبدو من هذه البادية التي خرّجت بناة التاريخ وقد غرق في سديم ما أشبهه بسديم الواقع الذي تعيشه الأمة العربية في هذا العقد الأخير الكالح من القرن العشرين!

ثلاث عشرة ساعة في السيارة الـ... أميركية!! نقطع البادية في ليل وغبار، بينما حولنا تنبض بقوة روح التاريخ الفريد العظيم: بدءاً من (شمرم= سومر، كما يقرؤونها لنا!!) و(أكاد، والعموريين والآراميين والكنعانيين..) وانتهاء بالمسلمين الذين أعادوا تحرير هذه الأرض المقدسة، ومعها حرروا البشر: من الصين إلى بوابات أوربا، من (عصر الرق) الرومي/ الفارسي، وفتحوا الآفاق لعصر (الحرفة الحرة)، حيث بإمكان أي مستعبد أن يعود حراً عن طريق عمله، ورغم أن الحياة في التاريخ لا تعرف السير دائماً على الخطوط المستقيمة، فإن إيقاع الحياة البشرية كلها قد تغير وتقدم إجمالياً خلال تلك الحقبة العظيمة.

وفي تلك الحقبة العظيمة بنيت البصرة وصارت من أشهر المراكز العقلية والعلمية والأدبية.. والتجارية أيضاً من حيث هي مفتاح الإبحار إلى آسيا ومصب تفاعل الحضارات الكبرى العريقة الثلاث: العربية الإسلامية، والهندية، والصينية، وكان (المربد): السوق الذي تتكثف فيه المحصلات جميعاً لذلك التفاعل، ويحضر الشعر العربي كتعبير عن روح الحياة الزاخمة المفعمة بالحيوية.

وها نحن ذاهبون إلى المربد الذي أعاد العراق إحياءه كظاهرة شعرية/ فكرية.

والطيران إلى بغداد محظور، وطيران العراق فوق أرضه محظور. وغذاء الناس في العراق محظور. وأدوية الأطفال والشيوخ وسائر المرضى محظورة. والقرار بذلك أميركي /انكليزي/ صهيوني باسم (الأمم المتحدة) وتحت شعار: (تصفية أسلحة الدمار الشامل) في العراق، وصفيت الأسلحة، وبقي (الدمار الشامل) لعرب العراق، وبقيت أميركا على مقربة.. و(فرق تسد)! والخليج هو الخليج الذي تلتقي فيه مفاتيح حركة العالم، ومفاتيح مستقبل العالم ومصائر العالم!

ويتساءل المرء: إذا كان الدواء والغذاء ممنوعين ومحظورين على نحو من خمسة وعشرين مليون عراقي منذ سنوات طوال زالت قبلها (الأسباب الموجبة)، فما الذي ليس ممنوعاً ومحظوراً فعلياً على سائر العرب حين يرى الإمبرياليون مصلحة لهم في ذلك؟! وإذا تأمل أي مراقب، مهما كان محايداً، أوضاع العرب وخطط الصهيونية وحلفائها أفلن يكون العرب أنفسهم محظورين ممنوعين من الوجود حتى على "قارعة التاريخ" إلا كشراذم، في مدى زمني غير بعيد إن هم لم يتجمعوا ويقرروا ويعرفوا كيف يقولون (لا) للإمبرياليين والصهاينة؟!

ترى هل في ما يجري لشعب العراق الآن (روح ثأر) صهيونية تلمودية من سبي بابل؟! ربما الجواب هنا أن الأمر ليس كذلك تماماً وبالضبط، لكن المصالح هي المصالح ذاتها في مستويات متفاوتة.. وهذا ما يربط الحاضر بالماضي، والواقع بالتاريخ مع تغيرات مظاهر العلل والأسباب، وكيفيات اشتباك فعالية القوى، ومعادلات ذلك الاشتباك وأدواته. ولعل في هذا أحد الأسباب الأساسية التي تجعل (الدولة الصهيونية) بمنأى عن المحاسبة على امتلاكها أسلحة الدمار الشامل فعلياً.. لا بل إن أميركا تعزز هذه الأسلحة وتساعد على تطورها أو تطويرها دونما خجل!

فما الذي إذاً سيقدمه الشعر في المربد، أو الندوات الفكرية والنقدية فيه، لعرب العراق الذين يراد تدميرهم باسم حماية عرب آخرين رغم أن الحقيقة منافية كلياً لذلك؟!

2

وصلنا بغداد في الثانية ليلاً من صباح يوم 1999/11/25.

الطريق الدولية التي تربط العاصمتين العربيتين، المثقلتين بإرث التاريخ الإسلامي المتصارعة قواه على السلطة، طريق واسعة هينة مشغولة بإتقان واهتمام، لكن الفراغ الكبير -باستثناء نقطتي: التنف السورية، والوليد العراقية، اللتين تشطران قلب البادية إلى جزأين من قطرين -كان، لولا الامتلاء بجلال التاريخ وأصداء زخم حركته، يكرب القلب ويغمه. وفي بغداد ما كنا نظن أن أحداً ينتظرنا في فندق (منصور ميلي) في هذه الساعة المتأخرة، وبعد أن ضيعنا يوم افتتاح المربد في 1999/11/24 بما في ذلك "الجلسة الشعرية المسائية" الأولى.. لكن ظننا لم يكن في موضعه. فمحبة العراقيين للسوريين كانت بليغة في (تعبيرها الأول): لقد كان عدد من أعضاء اللجنة المنظمة للمهرجان ينتظروننا بقلق في صالة الفندق. وكنا منهكين وجائعين تقريباً وشبه عطاش. وسرعان ما رتب الأخ محمد شاكر من اللجنة كل شيء: غرفنا، الطعام، الماء، والفاكهة - على قلة ما تركه المحاصرون للعراق من طعام وماء وفاكهة!- وبعد أن اطمأن على أن بإمكاننا أن نستريح من عناء ثلاث عشرة ساعة من هذا السفر الذي ما كان ليستغرق جواً أكثر من ساعة لو أن سادة البنتاغون باتوا يقبلون بأقل من تدمير العراق كلياً!

في الصباح كان علينا أن نرتبك حقاً أمام الحفاوة البالغة التي بدأ الإخوة العراقيون يحيطوننا بها، ورئيس الوفد الدكتور غازي حسين كان عليه- وهو الباحث في القانون الدولي والصراع العربي الصهيوني، والأستاذ في جامعة دمشق وعضو المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب بدمشق- أن يؤمن إيصال هدية كتاب دمشق لكتاب العراق من الكتب والمطبوعات التي حملناها معاً، وأن يؤمن إيصال رسائل اتحادنا إلى الكتاب العراقيين الذين نشروا مقالات أو كتباً في دمشق، مع مكافآت نقدية متواضعة وسرعان ما أخذنا نرى كل شيء يتيسر بأسرع مما نقدر. وفي العاشرة كنا نفطر في مطعم الفندق حيث كانت (إنسانية أمريكا والصهيونية!!) حاضرتين بوضوح في محدودية أنواع الطعام وتقنين كميته! وكان السؤال الذي لا بد أن يحضر في أفق صالة المطعم هو: إذا كان ضيوف مهرجان ترعاه الدولة لا يظفرون إلا بهذا القليل من الغذاء، فماذا يظفر المواطن العادي؟! لكن هذا السؤال لن يطول الوقت بنا لنسمع الإجابة عليه، إذ سنفهم بعد ساعات أن راتب الموظف العراقي- والكتلة الكبيرة من مواطني كثير من الدول العربية تعيش على راتب الوظيفة لأسباب عديدة يقع بحثها خارج موضوعنا هنا -يراوح ما بين عشرين ألف دينار عراقي إلى ثلاثين.. أي ما يساوي وسطياً خمسة عشر دولاراً، لكن عملية تصدير (النفط مقابل الغذاء) وفرت إمكانية إمداد الموظف العراقي وعائلته بكميات مقننة من الشاي والسكر والأرز والحليب المجفف.. وصولاً إلى الفاصولياء اليابسة أو بقوليات أخرى، حسب المتوفر، -نحو من خمس عشرة مادة غذائية مستوردة- بسعر ألفي دينار إلى خمسة آلاف حسب عدد أفراد العائلة الذي يستجر كمية كبيرة أو صغيرة من هذه المواد. وتبقى اللحوم والخضروات والألبسة وبقية الاحتياجات- الأدوية خصوصاً- متروكاً أمرها للمصادفات التي تصنعها (ابتكارات الحصار، وإنسانية أمريكا!!) لولا المبادرة الأخوية السورية التي لم يخف أحد شكرها علانية ممن حدثونا حول هذا الواقع الأليم المفروض بالقوة!

وفي الجلسة الشعرية الصباحية التي تمت في قاعة بمبنى مقابل للفندق- ما عدت أتذكر اسمه- سمعنا عدداً وفيراً من القصائد وكلها كانت تتحدث عن معاناة العراقيين وعن تردي الأوضاع العربية التي استجرت وتستجر- على العراق وسواه من أقطار بلاد العرب- مآسي "فبركتها وتفبركها" العقول الاستعمارية تأسيساً على ما كان.. وعلى تخلف العرب، وسوء استجابتهم لتحديات الاستعماريين والإمبرياليين خلال قرنين.

وسريعاً، عرفنا أن أكثر من مائة وستين شاعراً عربياً يشاركون هذا العام في المربد، من غالبية الأقطار العربية، عدا الشعراء العراقيين -وما أكثرهم!- وقد قدموا من سائر محافظات العراق- ومن مختلف الأجيال- وكلهم مصرّ على المشاركة!

لكن ما يراه المرء سريعاً هو غياب الأسماء الشعرية العربية الكبيرة، وكثرة المشاركين وقلة الشعر الحقيقي: عمودياً، وتفعيلة، و"قصيدة نثر"، فمن الأسماء العربية المعروفة جيداً لم أر إلا الصديقين: محمد عفيفي مطر من مصر، ومحمد القيسي الفلسطيني المقيم في الأردن.. وإن فاتني حضور آخرين أعرف أسماءهم ولا أعرفهم بشخصياتهم فإنني أعتذر لهم.

على أنني حين تساءلت همساً عن هذه الظاهرة أجابني أحد الأشقاء العراقيين بصوت لم يرد أن يدخل الهمس فيه:

-أيام عز العراق مادياً كان (الكبار) -يقصد الشعراء الكبار- يتراكضون إلى بغداد ليقبضوا الآن ليست لهم مصلحة أن يشاركونا حتى في ندب أطفالنا الذين يموتون من قلة الدواء.

وقلت لمرافقنا /مرافق الوفد/ من وزارة الإعلام والثقافة، الأستاذ عمار ناجي علي محمود، وهو رجل في منتهى الطيبة واللطف والصدق، وكنا في السيارة ظهراً نقصد السوق مستعجلين على ما لا أعرف سوى رؤية بغداد (من الداخل) ما أمكن:

-أحدهم أوصاني أن أغرف بيدي من مياه الدجلة، نيابة عنه، و..

فقاطعتني ابتسامته وقد أدرك أن التوصية من عراقي مهاجر:

-ها هو النهر إلى يسارك!

وكان مليئاً يكاد يفيض. ولم نكن لا أنا ولا هو نعرف أن تركيا قد أفلتت مياه سدودها خوفاً من أن يؤدي ثقلها على قشرة الأرض إلى حدوث هزات، أو تحطم سدود وحدوث كوارث هي بغنى عنها، فامتلأ (الفراتان) ولكن.. وبعد أن تلفت مواسم هامة، في سورية على الأقل، كموسم القطن الذي تساقطت "جوزاته" عطشاً قبيل نضجها.. ولست أدري عما أصاب مواسم العراق، وإن كنا سنعرف في اليوم الأخير من المربد أن العراق تبرع لتركيا يوم كارثة زلزالها بما قيمته ثلاثون مليون دولار من النفط كما قال السيد وزير الإعلام العراقي عند استقباله لنا كوفد، وإن الأتراك أبلغوا العراقيين أن هذه الكمية تتضاعف قيمتها نحو عشر مرات بالتصنيع والتكرير!! فيا لبؤس العرب في علاقاتهم المتبادلة، ويا لبؤسهم في علاقاتهم (بالجيران) وبالعالم!!

3

كثرة الوافدين لإلقاء الشعر في المربد جعلت البرنامج مكثفاً جداً. جلستان شعريتان: صباحية ومسائية.. وبتوقيت الجلسة الشعرية المسائية جلسة أو ندوة نقدية/ فكرية، وللضيف أن يختار!

مساء يوم 11/25 كانت الجلسة الشعرية في مقر اتحاد الكتاب العراقيين، وكان صديقنا الجميل المرح أبداً حتى ليتحول كل ما يمكن أن يكون حتى غير مرض إلى مادة للضحك والفرح على يديه وفي بديهته المستنفرة ولسانه الجاهز -الأديب عبد المطلب محمود أمين سر الاتحاد، قد رتب لوفدنا دعوة خاصة إلى (وليمة) خاصة بعد انتهاء الجلسة في المقر، ولم يشاركنا فيها سوى وفد الأشقاء التونسيين الذين جاؤوا على حسابهم الشخصي للمشاركة.

في تلك الجلسة المسائية شاركت بقصيدة. وبرز من بين الكثرة من الشعراء الذين ألقوا قصائد فيها شاعر تونسي شاب وشاعر سوداني يكبرني بسنوات، وكانت قصيدته محلقة حقاً، ويؤسفني أنني الآن لا أتذكر اسمي هذين الشاعرين.

ومع ابتداء السهرة التي بدا واضحاً أنها أقيمت احتفاء بالوفد السوري حضر رئيس اتحاد الكتاب العراقيين وحضر الشاعر المعروف حميد سعيد وكيل وزارة الإعلام، وكان الأديب خالد علي مصطفى يشرف على الترتيبات فيثير التعليق المرح لعبد المطلب بصورة جذابة. وكان شراب، وكانت مساءلات عن الأصدقاء الأدباء في سورية ثم كان غناء.. شارك فيه الجميع تقريباً، لكنني اتفقت وحميد سعيد أن نشكل (فرقة طرب) مستقلة يكون عبد المطلب محاسبها ومدير شؤونها وشجونها الفنية بعدما اكتشف أحد الإخوة التونسيين (موهبتينا!) التي استحق الاحتفاء بهما دبكة ورقصاً استمرا حتى الواحدة ليلاً حيث انتهت السهرة!!.. أو إنهم (فصّلوا) لنا هذا (العمل الإبداعي!) الجديد، مازحين.. لم أعد أذكر!! وفي اليوم التالي حضرنا جلسة شعرية صباحية، ثم حضرت والزميل محمد مصطفى درويش جلسة فكرية عن (العولمة والثقافة العربية)، وبعد انتهائها كان علينا أن نغادر - بالقطار - إلى البصرة. ولكننا كنا ما زلنا لم نرَ بغداد، بعد!

4

زميلنا الدكتور غازي حسين، عافاه الله، لم يستطع السفر إلى البصرة لوجع في ركبتيه. وعشر ساعات في قطار تم تجميعه من بقايا القطارات التي دمرت في العراق/ لعله أحد أسلحة الدمار الشامل المموهة، حسب التقويمات الأميركية! من يدري؟!! /ليست أمراً هيناً حين تفرض على المفاصل الموجوعة أوضاعاً تزيدها وجعاً. فسافرت ومحمد مصطفى درويش فقط. والعراقيون ليسوا فخورين فقط بمقدرات مهندسيهم على تجميع قطارات من (خردة) يخلفها قصف شبه يومي لبلدهم منذ سنوات طوال عجاف، بل هم أيضاً فخورون بأنهم قد أعادوا بناء / 137/ جسراً كبيراً وذا أهمية استراتيجية في حياة العراق كله /وقد رأينا- أو أرونا- بعض تلك الجسور في بغداد ومناطق أخرى/ مثلما هم فخورون بإعادة ترميم ما تهدم في بغداد من مبانٍ، كما في غالبية المدن العراقية، وفخورون أيضاً بتقدم الطب لديهم.. لكن ذلك لم يمنع، بعد وصولنا البصرة، أن يتسرب إلى مسامعنا همس ناقد ممن لا نعرفهم:

(دخلنا حربين.. ما كان شأننا بهما؟! خسرنا مليون ضحية، ونكاد نخسر..) ويتوقف الهمس شبه المعلن، ليعود كلامٌ عن مطامع أميركا في الخليج، وكيف أنها تحوّل منطقته أو بعضها إلى (قواعد كبيرة) دائمة، وأنها لا تريد وجود دولة قوية كالعراق على مداخله، وغير ذلك مما يدخل في (باب السياسة) المحظور دخوله على أمثالنا، ولكننا نرى وجوب نقله هنا من (باب الأمانة) الوصفية.. وإن كنت أرى وجوب أن أسجل تلك الكلمة التي قالها لي أديب لا أعرف اسمه أو مسؤوليته أو حتى من أية محافظة عراقية هو. لقد قال لي بصوت مسموع قريباً من تمثال بدر شاكر السياب في البصرة هذا القول، بالمعنى لا حرفياً:

-(العراق أخذ يعيد النظر بصورة جدية وجذرية في دروس السنين العشرين الماضية).

المهم، وصلنا البصرة في نحو الثامنة صباحاً وأنزلونا في فندق (شيراتون البصرة) حيث يمكن للمرء أن يرى (شط العرب) على مرمى حجر من غرفته، ووراءه شرقاً بساتين النخيل الجميلة الواسعة التي تمتد إلى حدود إيران حيث يختلط النخل، وحيث جرت معارك- لا أعادها الله- في حرب الخليج الأولى، فاحترق قسم من بساتين النخيل ثم احترق ما احترق ودمّر ما دمّر في حرب الخليج الثانية داخل البصرة وحولها.

وغير بعيد أيضاً، وفي مياه شط العرب، يرسو أسطول صغير من السفن الصغيرة التي كانت قبل الحصار تنقل إلى البصرة البضائع التي تحملها السفن الكبيرة إلى مرفأ الفاو عند نهاية الخليج، وسنكتشف في ظهيرة اليوم التالي أن هذه السفن الصغيرة لم تسلم من القصف الأميركي، وذلك حينما نظمت لجنة المربد رحلة قصيرة للمشاركين حيث دارت بنا إحدى تلك السفن في مياه الشط العظيم، فكانت الرحلة تلك مناسبة لشيء من الفرح وسط الكروب والآلام التي كنا نحس أن الإخوة العراقيين يكتوون بجحيمها بقدر ما يتنفسون الهواء.

وأمام الفندق مباشرة كانت تماثيل جنود تنتصب مشيرة بأصابعها نحو الشرق، فقدرت أن آثار حرب الخليج الأولى لم تغادر النفوس بعد. وغير بعيد عن تلك التماثيل كان تمثال بدر شاكر السياب بالحجم الطبيعي والوجه الذي عاش وهو غير راضٍ عن وسامته يقبع على قاعدة ذات درج واسع تحيطها دائرة ورود، وهو يدير ظهره شرقاً ووجهه إلى البصرة بعكس اتجاه (جيرانه) كأنما يقول لكل حرب في المنطقة: (لا!! فالشعر ضد الحروب ما لم تكن دفاعاً عن الوطن والإنسان)!!

وكان البرنامج في البصرة أيضاً بالغ التكثيف على مدى يومين، وكان له افتتاح رسمي وجلسة شعرية صباحية مع الافتتاح. فما إن تناولنا الإفطار بعد وضع حقائبنا في غرفنا حتى كنا في القاعة المخصصة للشعر ولإلقاء الشعر. وافتتح المهرجان البصري أحد القياديين العراقيين الكبار ومعه محافظ البصرة وهو عسكري برتبة فريق. وكان ذلك في إحدى القاعات بجامعة البصرة وتوالى الشعراء بعد ذلك بكثرة، والنبرة واحدة من قبل الجميع إلا قليلاً: تعاطف مع آلام شعب العراق المحاصر الذي منع عنه كل شيء، رغم ثروات العراق المذهلة من النفط والغاز خصوصاً، ورثاء عراقي للضحايا من الإخوة والأبناء والأصدقاء ممن قضوا هدراً لتكون (المشيئة الأميركية!) هي النافذة. وكانت الطفلة العراقية (مريم) التي قضت نحبها في الأردن بسبب من قلة الدواء أو انعدامه موضوعاً لقصائد عدة، حيث كان قبل فترة وجيزة من أيام المربد قد استدعت مسيرة لمنظمة (أطباء بلا حدود) توجهت في حينها -إلى العراق وسط ضغوط أميركية مجددة عليه، لم يعد لأي عربيّ فيها يد أو رأي معلن على الأقل، ولا ترضي حتى الأكثرية من الأعضاء الدائمين في مجلس الأمن.

ورغم الإنهاك الذي كنا قد عانيناه في رحلتنا الليلية الطويلة إلى البصرة فقد كان ثمة شيء ما غير عادي يسيطر عليّ ويرجعني خلفاً نحو أربعة عشر قرناً.. يرجعني إلى أيام عز البصرة كإحدى أهم الحواضر الثقافية والتجارية العربية الإسلامية. فمن هنا خرج المعتزلة الذين ملؤوا الحياة الثقافية العربية الإسلامية بآرائهم الفلسفية الحرة.. ومن هنا خرج نحاة مدرسة البصرة ولغويوها.. ومن هنا، من هنا، كان رحالة ألف ليلة وليلة- السندباد خصوصاً- يرتحلون إلى البحار الخرافية ويعودون بالحكايات الغريبة والثروات المذهلة وأعاجيب أوصاف الجزر والبلدان بعد أن عبروا دوامات قذفت بهم إلى بلاد واق الواق!.. هكذا هو التاريخ الذي لم ينقطع في بادية الشام يكتمل إلحاحه عليّ هنا في حضور مشعّ بقدر ما هو مؤسٍ ومؤسف قياساً إلى الحاضر.

وهمس لي جار في القاعة، عرفت فيما بعد أنه "باحث بصري" أصدر ثمانية كتب، موسوعية كما وصفها:

-الله الله يا أخي. العراق وسورية شعب واحد.

فهمست مقاطعاً:

-بل قل العرب كلهم يا أخي!

-بلى، بلى، لكن.. تخيل يا أخي لو أن سورية والعراق موحدان هل كان حدث ما حدث؟! ما الذي كان سيحدث؟! الأمة العربية هل كانت أوضاعها ستكون هكذا.. كما هي الآن؟!

ولاحقاً، أعاد الأسئلة ذاتها على مسامعي، فعرفت أنني لم أكن أملك إجابة مفيدة. لكنني داخل القاعة لم أتمكن حتى من التفكير بهذه الأسئلة، فقد سمعت (عريف الجلسة) يدعوني إلى المنصة بعد أن قدم الزميل محمد مصطفى درويش فأعاقه الإنهاك عن الإلقاء.

وما كنت أحب أن ألقي في حفل له طابع رسمي. لكن الأخ خالد علي مصطفى أحب ألا يغيب الصوت السوري عن تلك الجلسة الشعرية الأولى في البصرة ومرة ثانية -بعد بغداد- قدمت القصيدة التي كتبتها لهذه السفرة، وهي بعنوان (من مقام النخيل)- والعنوان اختاره شاعرنا الأستاذ شوقي بغدادي بعد رجوع وفدنا بنحو من إسبوع- وهي ليست إلا نوعاً من (بكائية) غاضبة قليلاً على ما صار إليه وضع العرب عموماً، وما يعاني منه أطفال العراق اليوم وشعبه كله.. خصوصاً وأضفت إليها قصيدة أخرى قديمة عن (غربة المواطن العربي) في (الأوطان!) العربية التي يُفترض أنها (وطنه) كتحصيل حاصل.

وفوجئت بأن عضو القيادة العراقية ومحافظ البصرة ومعهما رئيس اتحاد الكتاب العراقيين قد نهضوا لمصافحتي عند النزول عن المنصة، فعرفت دون كلام أنهم بذلك يريدون التعبير عن الامتنان لموقف سورية من شعب العراق حين بلغت أزمة نقص الغذاء والدواء والكساء ذروتها بعد أن صار (حصار شعب العراق) حصاراً لا مسوّغ له سوى جشع الإمبريالية الأمريكية/ الإنكليزية ولؤم الشركاء الصهاينة، ولم أزد على القول:

-إن قلب سورية هو مع شعب العراق كما قلوب العراقيين مع سورية. وآمل أن تزول سائر الحساسيات بين العرب جميعاً.

وتفكيري ذاك كان له ما يسوغه. فهذه المصافحة كانت لواحد من الوفد السوري دون أيّ من سائر الوفود العربية والأجنبية المشاركة. وهم يعلمون أننا جميعاً لم نكن مع دخول القوات العراقية إلى الكويت في حينها- ولأترك تسمية العملية أو تسمياتها لغيري- كما أن قصيدتيّ لم تقاربا حدود السياسات بحرف، فلماذا هذا التخصيص بالمصافحة، إن لم تكن المصافحة تعبيراً رمزياً عن الشكر لسورية العربية التي دفعتها رؤيتها الاستراتيجية القومية الصائبة إلى فتح قلبها وحدودها للعراق والعراقيين كما هو معروف.

والحقيقة أن غالبية من حادثتهم من الأدباء العراقيين عبروا عن هذا الشعور، كل بأسلوبه، وفي اليوم التالي ستكون (قصة شيخ قبائل السعدون الكبيرة في البصرة وسواها قصة تروى بهذا الخصوص.

وفي مأدبة الغداء التي أقيمت رسمياً احتفاء بضيوف المربد فوجئت بطلب مرافقنا اللطيف الطيب المثقف (أبو أحمد- عمار ناجي) أن نذهب أنا ومحمد مصطفى درويش -كوفد سوري- للسلام على القيادي العراقي والمحافظ، وفهمت أن ذلك بناء على طلبهما. وكان مرافقهما الواقف قريباً منهما يشير برأسه- أو ربما هكذا خيل إليّ- وتشاورت مع زميلي في الأمر سريعاً فاتفقنا على أننا (لسنا سياسيين) وأن أدب الضيافة يقتضي منا كضيفين أن نقوم بذلك، خصوصاً وأن الطلب يخصنا وحدنا، وقدرت أنه زيادة في التعبير عن المشاعر الطيبة تجاه سورية. وقمنا بالواجب المطلوب سريعاً كضيفين من وفدٍ ظل يشعر أعضاؤه كيفما تحركوا، ومع من تحدثوا، بأنهم مرغوب فيهم ومرحب بهم أكثر من سواهم!

ولأعترف أنني أدركت جيداً أن شعور السوري بعروبته- بكل القوة والأمل اللذين لا يفارقان هذا الشعور- يجعلانه "ضعيفاً" من شدة الحب أمام أي عربي، بصرف النظر عن سائر الاعتبارات.

ولم ننم ظهراً. وكانت الجلسة الشعرية المسائية غزيرة الكم الشعري وقليلة الشعر- وهذا طبيعي، وسبقت الإشارة إليه وليلاً نمنا سريعاً، فقد أخذ الإنهاك كل ما يستطيعه من صبرنا على قلة النوم!

5

في الصباح التالي عقدت جلسة شعرية ثالثة بجامعة البصرة، وكان عدد الشعراء المشاركين كبيراً جداً بينهم الزميل محمد مصطفى درويش. وقد شد جمهور المستمعين جيداً الشاعر معد الجبوري، لكن الشاعر الذي كان الأقوى حضوراً وتأثيراً وجمالية فنية هو الشاعر منذر عبد الحر. وقد سعيت إلى التعرف على

معد ومنذر فأظهر الأول -بداية- نوعاً من التعالي المضحك، معتصماً بذكر منصبه كمدير لتلفزيون الموصل، الأمر الذي دفع شاعراً أردنياً صديقاً للقول لي بشيء من الاستخفاف وهو يسحبني من يدي بعيداً في الكوريدور: (لا تقل لشاعر قصيدتك جميلة. ريش الطاووس عندنا جاهز للنفش، والمناقير جارحة إذا أظهرت لشاعر عربي إعجابك به أو بشيء عنده! عقدة الطاووسية المزمنة يا أخيا.. رغم أن الشعر يوشك أن يموت!!) لكن الشاعر منذر عبد الحر كان جمّ التواضع، وأظن أننا لو أتيحت لنا فرصٌ أكثر للقاء لأصبحت صداقتنا متينة.

ومع انتهاء الجلسة كان البرنامج يشمل زيارة ضريح الحسن البصري، وضريح طلحة بن الزبير وجامع البصرة الكبير أو جامع الإمام عليّ كما سماه لي ذلك الباحث البصري الشاب الذي سبق أن أشرت إليه قبلاً والذي أصرّ أن نكون معاً حتى لحظة ذهابنا إلى الفندق.. وبعد زيارة تلك الأمكنة التي يجري عمل دؤوب على ترميمها أو تشييد جوامع أو مقامات حولها، كان على الوفود أن تتناول الغداء على موائد شيوخ العشائر العربية الضاربة حول البصرة، وساقتني المصادفة وزميلي محمد مصطفى درويش إلى مضافة شيخ عشائر السعدون، أو قبيلة السعدون.. لا أدري التسمية الدقيقة. وبعد (الهوسة) التي أقامها الزجالون الشعبيون ارتجالاً في الجانب المفتوح على اتساعه من المضافة الكبيرة التي جلس فيها أكثر من ستين ضيفاً، رحب شيخ القبيلة بالجميع وسمى نفسه ثم طلب التعرف -بتواضع جميل- على ضيوفه وبلدانهم. وكان كلما ذكر أحد الضيوف اسمه وبلده هتف من قلبه:

-والله يا هلا ورحب. نعم الأهل والله.

وحين وصلني الدور، فاجأ هذا الشيخ الجميع لا باختلاف نبرة الترحيب وحسب، بل بما يشبه الكلمة المطولة نسبياً عن سورية مادحاً لها ومشيداً بشعبها وبوقوفها مع شعب العراق، فقاطعه رجل دين، بدا متحذلقاً ودعياً منذ بداية الجلسة، إذ قال:

-بالله يا شيخ، هم أمويون ونحن هاشميون، وسيوفهم كانت دائماً علينا!

لكن الشيخ زجره بقوة:

-اسكت، اسكت، قطع الله لسانك! والله ما كانت قلوبهم وأياديهم إلا معنا، أما سيوفهم فو الله ما رأيناها على عربي اسكت!!

ثم تابع كلمته المادحة بعفوية مختصرة لكنها معبرة ومؤثرة.

هل ينبغي أن أعبر هنا عما أحسست به، وأنا أسمع تلك الكلمة، تجاهه وتجاه الإخوة العراقيين جميعاً، وأنا لم أتحدث مع واحد منهم- كما سبق القول- إلا كرر على مسمعي دون كلل، أمله بوحدة الشعبين في البلدين الشقيقين مع ما ينمّ ذلك عنه من معانٍ كثيرة؟! لا أظنني بحاجة لذلك، فكل الدلالات واضحة حسبما أعتقد.

وفوجئنا باعتذار أحد المسؤولين عن المهرجان من شيخ "السعدون" بأن بعضنا مطلوب (لمقابلات رسمية) فاحتج الشيخ بلطف لم تخف فيه نبرة الامتعاض من أخذ ضيوفه- وقت الغداء- خارج مضافته، لكن المسؤول قال: إن الأمر عاجل وملحّ. وكان نصيبي وزميلي محمد مصطفى درويش أن نغادر المضافة تلك، ولكن.. إلى مضافة أخرى لتناول الغداء، فشيوخ العشائر يعتبرون أن عدم توزيع الضيوف على مضافاتهم بالتساوي هو انتقاص من أقدارهم وإساءة لهم، وهذه تقاليد عربية قديمة ومعروفة، وكان على مسؤولي المهرجان مراعاتها واحترامها.

ولم نأخذ فرصة للراحة بعد الغداء فقد كانت تنتظرنا الجولة في مياه شط العرب. وانعقدت حلقة دبكة قريباً منا على ظهر السفينة الصغيرة. وكان شاب عراقي وامرأة أظنها أردنية يغنيان (الدلعونا) وأغاني الفولكلور الساحلي السوري/ اللبناني لتتم الدبكة المطلوبة. وتوقفت الدبكة، فأخذ الشاب يغني من الفلكلور العراقي، وكم كانت الأغنيات حزينة رغم أنها تتظاهر بالفرح.. لكأنها قلوب العراقيين وهم في هذه المحنة، محنة الحصار، ولكأن ندب (دموزي /تموز) أو ندب الحسين الشهيد هو أساس الفرح والحزن معاً في حياة كل عراقي، على امتداد التاريخ!

وعند تمثال السياب كان علي أن أتحدث لتلفزيون البصرة في مقابلة قصيرة عن دور هذا الشاعر الكبير في تحديث الشعر العربي. إن البصريين ينافسون البغداديين ويصرّون على ذلك ضمنياً في الميادين الثقافية. ولكن ما أغلى بدر شاكر السياب عما قلته وعما يمكن أن أقوله بخصوص ما سئلت عنه!!

مساءً قررنا -محمد مصطفى درويش وأنا ومرافقنا أبو أحمد- أن نتجول في شوارع البصرة وأسواقها، أو بالأحرى: في بعضها القريب من الفندق قبل عودتنا إلى بغداد. وهكذا نستطيع الادعاء بأننا (رأينا البصرة!) فازددنا ألماً مكبوحاً على ألم مكبوح، ونحن نرى مشاهد بؤس تتكرر.

وفي التاسعة عدنا إلى بغداد لنصل مع الصباح ونجد الدكتور غازي بانتظارنا، وقد هيأ له ولنا فرصة زيارة (العتبات المقدسة) في كربلاء والنجف والكوفة.

6

لن أتحدث عن الفخامة الباذخة في مرقد الحسين أو مرقد العباس أو مقام الإمام علي، رضوان الله عليهم. ولن أتحدث عن الطقوس حيث لا يملك امرؤ مثلي إلا أن يحس بتلك المفارقة بين الرهبة والخشوع لله أمام هذه المقامات وداخلها وبين الزينة بالغة الترف والتي تخلب اللب بروعتها والبذخ المادي فيها. سأتحدث فقط عن شعور خالجني وأنا أتصور الإمام الحسين يستبد به العطش وأهله فيمنع -ويمنعون- من شربة ماء وهو لو شاء (الدنيا) لأخذ ما شاء من عرضها ممن سيطروا عليه.. والإمام علي وهو يخصف نعله بيده ويمنع نفسه وأهله من أكل لقمة لم يرها حلالاً لهم وفقاً لزهده ولمعرفته بكتاب الله وسنة نبيه حتى صارت دنيا الناس لا تساوي عنده (عفطة عنز) كما قال!.. لقد وجدتني أردد لنفسي همساً ثم أصرح بذلك "لرفاق الزيارة" ربما للدكتور غازي حسين تخصيصاً فيما كنا نتحدث عن البذخ في زينة (العتبات المقدسة):

ما كان أغنى رؤوس آل البيت عن هذا كله، وهم من كانوا على ما نقله لنا التاريخ عنهم! ترى ما الذي كان سيفعله الإمام علي كرم الله وجهه، والإمام الحسين الشهيد والعباس رضي الله عنهما، لو أنهم رأوا زينة قبورهم هذه ورأوا مقابلها ما يعانيه شعب العراق من ضائقة عاتية وآلام احتياج مخيفة؟!!

لا تعليق!! لكن مفارقة أخرى تخص أميريكا أضحكتني بمرارة على طريقة (شر البلية ما يضحك). ذلك أن أحد العراقيين قال لي بعد العودة إلى بغداد مستغرباً مستنكراً:

-هل تصدق؟! أميريكا قصفت حتى العتبات المقدسة!!

ورغم أن محدثي لم يكن ساذجاً بل كان أديباً مثقفاً فكم تمنيت أن أصرخ في وجهه بأن أميريكا التي تصلب العالم، وتمثّل به تمثيلاً بشعاً حيث تريد وكيفما تريد، لا تقدس إلا دولارها الشايلوكي وأسلحتها المدمرة والروح الكاوبوية المتصهينة فيها.. لكنني لسبب لا أعرفه لم أفعل!

7

مساءً، حضرت وزميلي محمد مصطفى درويش ندوة النقد عن (تطور القصيدة العربية خلال نصف قرن) وقد فوجئت بأكثر من ورقة تصلني من شعراء عراقيين محرضة على أن "أفعل" (بهؤلاء المعتدين على النقد) كما كتب أحدهم، ما فعلته بجماعة ندوة (العولمة) خصوصاً -وبإلحاح- من الشاعر أديب كمال الدين الذي أهداني ديوانه (النقطة) خلال الرحلة إلى البصرة- وأعتبره الآن أحد أهم الأسماء الشعرية الجديدة في العراق- لكننا انسحبنا مع اقتراب نهاية الندوة تحت ضغط أحد معارفي القدماء من الكتاب الفلسطينيين المقيمين في العراق، محرضاً إيانا على سيرة عنده كنا نعرف -أنا ومحمد مصطفى- أن الدكتور غازي يتهرب منها بقوة، نظراً لمعرفته بالرجل، وموقفه من سلوكه السياسي القديم -أو هكذا قدرت- وهو لم يحب يوماً ذلك السلوك وله موقفه الخاص منه.

وبالطبع، اكتفينا بالجلوس في صالة فندق المنصور غير آسفين على ما سمعناه من (كلام) لا صلة له بالنقد ولا بموضوع الندوة من بعض الأكاديميين العرب المشاركين فيها. وفي الصالة جاء شاب من الأرض المحتلة/ منطقة الحكم الذاتي، أو غزة على وجه الدقة وقدمه لنا الكاتب الفلسطيني المقيم في بغداد باسم (باسم) -وضاعت الكنية من ذاكرتي- وجرى حديث مقتضب معه عرفت فيه أن الشاعر أحمد دحبور صار مدير الثقافة في (غزة/ أريحا) وأنه على خلاف معه، ثم لم يلبث أن قال فجأة:

-أنتم- إخوتنا العرب- تستحقون منا أشد اللوم!

قلت له:

-على أي شيء؟!

قال:

-على موقفكم من (منظمة التحرير!) ظللتم تنفخون في قربتها حتى صارت تمثلنا رغم أنوفنا. ثم جاءت "وخربطت" شغلنا

في غزة. تصور، لو تركونا
وتذكرت لحظتها ما قاله شمعون بيريس في كتابه (الشرق الأوسط الجديد) مما سأورده إيراداً شبه حرفي:
(سيغفر التاريخ لجيش الدفاع الذي تمرغت سمعته المشرفة في وحول أزقة غزة. لقد كانت مواجهته لخصومه غير عادلة. كان يواجه شعباً أسلحته الحجارة والسكاكين، فماذا كان بإمكانه أن يفعل؟!)
حقاً ماأكثر مانجهله أو نتجاهله رغم معرفتنا العامة به!!
وسرعان ما رأيت نفسي بعد مضطراً للسهرة مع كتاب وشعراء ومفكرين عراقيين (كشخص فهيم!! سامحهم الله!!)، وخضنا خلال السهرة التي امتدت حتى الثالثة صباحاً في مختلف ميادين الثقافة دون أن يقترب أحد من السياسة ولو بكلمة!.. ومن غير (بهورة!) وجدت نفسي أشبه بمحاضر على مدى خمس ساعات في تلك الميادين. وفي النهاية خرجت بلقب (الموسوعة الحيّة)- وأؤكد ذلك دون أي ادعاء! - فشعرت بالحزن العميق الجارح لما لا أريد أن أقوله هنا عن أحوالي في وظيفتي وبلدي.

8

أمران هامان أخرت الحديث عنهما، مع أن أحدهما جرى في اليوم الثاني لوصولنا. بينما جرى الآخر قبيل عودتنا بقليل. الأمر الأول هو زيارتنا لشارع المتنبي في بغداد: شارع كتب العراق وكتب مكتبات
أدباء العراق التي صارت تباع على الرصيف (بسعر الفجل) كما يقال. فنتيجة للضائقة التي تفاقمت على امتداد سنوات الحصار، باع حتى كبار المبدعين والباحثين كتبهم لأصحاب البسطات- وقيل لي إن الأمر وصل ببعضهم إلى بيع أبواب بيته ونوافذه- طلباً لثمن اللقمة شبه المفقودة. وثمن أي كتاب مهما كان مهماً وكبير الحجم لا يزيد عن مائة ليرة سورية. وقد اشترينا بعض الكتب مما لا نجده إلا في بغداد. وأعتقد أن الزميلين: الدكتور غازي ومحمد مصطفى درويش، كانا يحسان بما أحس به، إذ كنت -رغم رغبتي العارمة باقتناء الكتب- أتأرجح وجدانياً، وأنا أقوم بذاك الشراء البسيط، بين قليل من الفرح الطارئ بإيجاد الكتب التي أبحث عنها وبين الكثير من التألم والحسرة على ما تصورته من أحوال كتاب العراق ومفكريه ومبدعيه ومثقفيه في إطار الحصار الأميريكي القائم، والذي يشير إلى أن وجود ثقافة في العراق -وربما وجود عرب وشعب!- تعتبره أميريكا المتصهينة جزءاً مما تسميه: (أسلحة الدمار الشامل) وتتطلب تدميره كلياً.
وقد رأيت المنشورات الجديدة- منشورات فترة الحصار- حيث أهداني عدد من الكتاب والشعراء كتباً ومجموعات لهم، نشرتها المؤسسات الثقافية التي يبدو واضحاً -من حجم كل من هذه الكتب، وكيفية طباعته وإخراجه- مدى تأثير فقدان الورق والحبر والآلات الحديثة، وكلها ممنوع أن يستورد، على مستوى الأداء الثقافي الراهن في هذا البلد العربي الذي هو أول من اخترع الكتابة كي يحفظ إبداعاته ويقدمها للعالم.
أما الأمر الثاني فكان: زيارتي والزميل محمد مصطفى درويش للصديق المبدع فيصل الياسري في مؤسسته الصغيرة الخاصة التي اختار لها مكاناً خلابياً مطلاً على الدجلة كي يمارس نشاطه الإبداعي التلفزيوني/ السينمائي (بعيداً عن روتين بيروقراطية المؤسسات الحكومية) كما قال لنا حرفياً.
إنه فيصل الذي عرفته في دمشق حتى لكأنما كانت آخر مرة رأيته فيها هنا قد تمت البارحة! فقط هو قد ازداد تألقاً ونشاطاً وديناميكية، وتعانقنا مطولاً ثم قال:
-هذا أنت. لم تتغير باستثناء الشيب!
فقلت مداعباً:
-أما أنت فلم تشب. لا بد أنك تستأجر فريق مرافقة لكش الصبايا عنك!
فضحك ماسحاً شعره:
-بل اخترعت صباغاً سرياً للشعر لا يعرف وصفته غيري. وأنا أدخره للملمات!!
وتشعب الحديث حاراً ومحمّلاً بالحنين إلى دمشق وسألني عن كثيرين من الكتاب والسينمائيين وسواهم من الأصدقاء كأنما يريد أن يحتضن خيالاتهم ويقبلهم. وبعد الشاي، دار بنا على أقسام مؤسسته شارحاً موضحاً عمل كل قسم ونوع أدائه فيه. وودعنا عند السيارة مرسلاً تحياته حتى إلى زواريب حارات دمشق القديمة، حتى لقد بدا كأنما لا يريد أن يفارقنا، أو إننا قد أحضرنا له إحدى عشرة سنة من إقامته في دمشق حية بتفاصيلها كلها!

9

التقى وزير الإعلام والثقافة العراقي وفدنا لقاء روتينياً، وصباح اليوم التالي كانت جلسة الشعر الختامية لأعمال المربد عند نصب الشهيد. وقد ظننت أن المكان -عند رؤيتي له- مجرد ساحة فسيحة فيها
نصب تذكاري، لكن ما فاجأني هو المبنى المشيد تحت السّاحة والنصب وفق تصميم معماري يحسد مهندسه عليه.
وفي التاسعة ليلاً كان علينا أن نعود عبر برد البادية القارس -ولكن في السيارة المكيفة ذاتها، ومع السائق ذاته لنصل في الصباح دون أن نرى بغداد، أو شيئاً من معالمها إلا من السيارة، وذلك استجابة لإلحاح الدكتور غازي حسين رئيس الوفد على هذه العودة السريعة من دون رؤية فعلية ولو لأثر من آثار المدينة العربية العريقة! ويظل السؤال الأكثر جرحاً يشغل الذهن، فيما الأحداث تتوالى:
-أيتألم أحدنا على شعب العراق وحده، أم يتألم على العرب.. كلّ جزء منهم على قدّ ذاك الذي يعانونه من المآسي المزمنة في عصر الهيمنة الإمبريالية المتصهينة؟!
كاد يفوتني أن أذكر أمراً مهماً بتفصيلين أميركيين اثنين، ولعل تعوّد العراقيين على أمثال هذين التفصيلين من أميريكا هو ما جعلني أتأخر في ذكرهما.
فحين كنا في مضافة شيخ "السعدون" في البصرة دوى انفجار قوي لكنه عميق. فالتفتّ إلى جاري الباحث البصري الشاب بملامح المتسائل، فقال بلا اكتراث:
-الأميريكيون أطلقوا صاروخاً على مكان ما. لكنه بعيد. ربما في الشمال.
ولم يخبْ تقديره. ففي اليوم الثاني عرفنا أن الصاروخ وقع قرب مدرسة في حي سكني بالموصل فقتل من قتل، وجرح من

جرح، ودمر ما دمر.

ولا شك أنها (مشاركة أميريكية بالغة الشاعرية!) على طريقة الكاوبوي المنحرف، أو ربما أن ثمة اعتباراً ينص على أن أطفال المدارس في العراق هم جزء من (أسلحة الدمار الشامل!!)، ولذلك تستجيب الترسانة للرغبات الصهيونية الشايلوكية بوجوب تحويل العراق إلى (هولوكوست) واسع.. فهل هتلر كان أكثر سوءاً من أي أرستقراطي سياسي يانكي؟!

أما التفصيل الثاني فكان في تمام الخامسة من يوم عودتنا إلى دمشق. كنت "أوضب" أغراضي في حقيبتي فيما أخذ فندق المنصور يرتج بتأثير سلسلة متقطعة من الدوي القريب. وخمنت أن دور القصف قد وقع على بغداد بعد الموصل، إذ لا يجب أن يتركنا "اليانكي" ننهي مهرجاناً شعرياً دون (حفل وداع!) على طريقتهم!!

غير أنني، في صالة الفندق، عرفت أن "سلسلة الدوي" تلك كانت "صواريخ أرض /جو" يطلقها العراق على طيران أميريكي يحلق في مكان ما من أجوائه.

طبعاً، قد لا يكون أمراً مستحيلاً -وفق المنطق الأميريكي/ الصهيوني- أن يصير العرب جميعاً، من حيث هم وجود بيولوجي /فيزيولوجي محض، مسجلين خلال قرننا الحادي والعشرين هذا على لائحة (أسلحة الدمار الشامل!) ففي عالم تديره أميريكا بإشراف من الصهيونية، ما هو المستحيل؟!

أحمد يوسف داود

❑

متابعات... متابعات... متابعات



قبل رحيله بأعوام وفي أوقات متباعدة ولأكثر من مرة، وكلما وردت إشارة إلى همنغواي في هذه الصحيفة أو تلك باعتباره معلماً بارزاً في الأدب الأمريكي والإنساني، كانت الذاكرة تعود بالجواهري ليروي على مسامعي قصة ذلك الصحفي الهاوي الذي تقدم بطلب للعمل في إحدى الصحف، فاشترط عليه رئيس التحرير أن يجري لقاءً مع الكاتب الشهير همنغواي وليكون مدخلاً لاستمراره في العمل في تلك الصحيفة.

يتنقل الصحفي من بلد إلى آخر، حتى يحط في كوبا حيث يقيم همنغواي، يتصل به هاتفياً ويخبره بحقيقة الأمر، وإلا سيفقد فرصة العمل المتاحة له، بعد أن تردد يوافق همنغواي على اللقاء ويقترح أن يلتقيا في مشرب همنغواي.

خلال اللقاء يشعر بشيء من التعاطف وإياه، وبعد أن يكتشف فيه بعض السمات التي تؤهله ليكون سكرتيراً له، يفاجئه بذلك، ويراتب أفضل بكثير مما تدفعه له الصحيفة.

لم يكن الصحفي الشاب متوقعاً مثل هذه المفاجأة. يستبد به الفرح والسرور، ويبدأ على الفور بعمله كسكرتير لهمنغواي: بعد رفقة ومعايشة حميمة تمتد لسنوات وسنوات يدون خلالها ذكرياته وانطباعاته ويومياته، يطلع علينا بكتاب يضع له عنواناً "بابا همنغواي"، يحوي علىتفاصيل مهمة ومثيرة وينفذ من الأسواق مرات ومرات.. ويظل محط اهتمام وتساؤل القراء باستمرار.

حديث الجواهري المتكرر وإعجابه بهذا الكتاب، أغراني لبذل جهد استثنائي للبحث عن هذا الكتاب وأخيراً الحصول على نسخة منه في مكتبة النوري بدمشق.

كنت على ثقة عالية وأنا أحمل إليه الكتاب، أن فرحاً كبيراً سيجتاحه وأن مفاجأة بهيجة لن ينساها ستندلع اليوم، الثالث عشر من أيلول عام 1994.

وبالفعل كان فرحه وسروره كبيرين بالكتاب هذا.

عصراً قرأت له مقدمة الكتاب ولمؤلفه هوتشز والتي تضمنت الإشارة إلى انتحار همنغواي في الثاني من تموز عام 1961. وأنه من مواليد الحادي والعشرين من تموز عام 1899، أي أنه ولد وتوفي في نفس الشهر. وهذا ماحدث مع الجواهري لاحقاً، إذ ولد وتوفي في نفس الشهر، وكان الفارق يوماً واحداً مابين عيد ميلاده ووفاته. ولد الجواهري في السادس والعشرين من تموز عام 1899 وتوفي في السابع والعشرين من تموز 1997 في زحمة التفاصيل المثيرة كنت أراه مأسوراً بما أقرأ له وكأن لسان حاله يقول: أية شخصية فريدة؟!

وتكبر الدهشة حينما يصف السكرتير بتيه، إذ لا يصدق المرء مايقرأ، يقاطعني الجواهري، بقوله:

- مازلت مذهولاً بما تقرأ لي عن حياة همنغواي.

في الثانية والنصف من عمره يستخدم المسدس وفي الثالثة يطلق أول رصاصة منها.
في السابعة والنصف مساءً أتوقف عن القراءة.
ومرة أخرى وفي العاشرة والنصف ليلاً أعاود القراءة وحتى الثانية عشرة والربع. الصفحات المقروءة ممتعة ولذيذة، هكذا يبدي الشاعر الكبير رأيه فيها.
في اليوم التالي أتابع ماتوقفت عنده، يستوقفنا خطاب همنغواي لدب يوصد الطريق أمام الشاحنات والذي على أثره يلين ويتراجع تاركاً الطريق العام. يعلق الجواهري: أية قدرة يملك هذاالرجل؟! وتتوالى الصفحات، من بين ما نقرأ: "كان ارنست يحمل بأراً متنقلاً"، يتساءل الجواهري:كم كان يعشق الحياة، والشراب والسفر وتستهويه الملذات.
وتطل جملة أخرى لتقول:"إنه كان لا يثق بالطعام والشراب الذي يقدم له في البيوت"، لذا فإن زياراته محدودة جداً لأصدقائه مقابل كثرة زيارة الأصدقاء له.
ومن خلال القراءة يتكشف لنا نمط أصدقائه وأغلبهم من الشخصيات البارزة والشهيرة.
يتابع الجواهري بشغف وتركيز عاليين، وأحياناً يطلب إعادة هذه الجملة، أو تلك، لكي يتشبع منها.
ليلاً أتابع القراءة من جديد.. فتستوقفه علاقة همنغواي بمادلين ديتريش، فيعلق قائلاً:
- إنها علاقة حب فريدة.
كذلك يلفت انتباهه، إعجابه بمشاهدة أفلام الملاكمة (وحضور المباريات لهذه اللعبة في نيويورك) لقطة أخرى تثير الاهتمام والتأمل، يوم يدخل همنغواي حديقة الحيوانات وبرفقة سكرتيره، وكيف يخاطب "الغوريلا" إلى درجة تثير شجون الحارس الذي رغم مضي وقت طويل على عمله في هذا المكان، يعجز عن ترويضه، حينها يندب حظه ويلعن نفسه بالقول: "اللعنة عليّ".
لقطة أخرى فريدة، حينما يطلب من سكرتيره أن يتابع ثمن مخطوطته: "عبر النهر ووراء الأشجار"، والبالغ قدرها 85 ألف دولار أعلق حينها، قائلاً:
إنها أقرب إلى جائزة السلطان عويس.
فيوافقني على تعليقي، ويفتح الباب على مصراعيه لسؤال يخطر على البال: أنت كم أعطوك حينما طبعت ديوانك الأول؟
- ولا شيء..
أعاود طرح السؤال وثبوت آخر:
حينما طبعت وزارة الإعلام دواوينك ألم تدفع لك شيئاً مغرياً؟!
وبنبرة ملؤها الندم وكأني أفتح له ملفاً قديماً يقول:
هذه واحدة من "الغلطات" التي لا تنسى، بعدما طبعوا الديوان سألوني: كم ترغب أن ندفع؟!
أنا وبدلاً من أن أطلب مبلغاً محترماً، طلبت مبلغاً هزيلاً، قلت لهم: ثلاثة آلاف وخمسمائة دينار.
أنا واثق لوكنت قد طلبت عشرة آلاف دينار لدفعوا لي من سمع بهذا المبلغ الذي طلبته، قالوا لي معاتبين:
أي مبلغ هذا الذي طلبته؟!
شفيق الكمالي أيضاً لمّح لي بذلك.
فيما بعد طلبوا طبع المتبقي من الجزء الثاني والثالث وعلى إثرها دفعوا لي مبلغاً قدره ثلاثة آلاف دينار.
وبذلك أصبح المجموع ستة آلاف دينار عراقي، كذلك أعطوني عدداً كبيراً من النسخ، بعت قسماً منها، علىالعموم: يمكن القول: أصبح المبلغ ستة آلاف دينار عراقي، أي عشرون ألف دولار، كان الدينار يومها ثلاثة دولارات وثلث الدولار.

الخميس 15/أيلول/1994

عصراً قرأت له أجزاء جديدة من الكتاب. كان ينصت بشغف وإعجاب لما أقرأ له. لفت انتباهه شجاعة همنغواي حينما يترك خبراً لأحد خصومه أن يلتقيه في الباب إن كان يرغب أن يثأر منه.
لفت انتباهه أيضاً كثرة وتنوع البارات والمشروبات التي يشير إليها، ويتعاطاها.
ليلاً عاودت القراءة، كانت التفاصيل تكشف النقاب، كيف أن بعضاً من مخطوطاته في البداية كانت ترفض من قبل الناشرين، وكيف كان يعيش الفاقة والعوز والجوع، حتى وصل الأمر في إحدى المرات أن يجمع له العاملون في تلك البارات مبلغاً من المال لغرض مساعدته وانتشاله مما يعانيه.
وأنا أقرأ تلك المقاطع التي تدلل وتؤكد على فقرة وعوزه قال لي الجواهري:
- اقرأ لي على مهل.. دعني أعرف كيف كان يعيش تلك الأيام هذا الذي ذاع صيته وتألق في ميدان الرواية والإبداع وصار يطلب مبالغ طائلة لقاء نشر مخطوطة له.

الجمعة 16/أيلول/1994.

في الساعة الخامسة والنصف مساءً زارنا الكاتب والباحث هادي العلوي، وبعد التحيات والأشواق دار الحوار التالي بينهما:
- أبا فرات، ماذا تفعل هذه الأيام؟!
رد الجواهري ملاطفاً: مثلما تراني جالساً في مكاني.
قال العلوي: أقصد ماذا يقرأ لك صباح النجيب..؟!
الجواهري: قرأنا "الدون الهادي"، لشولو خوف...ونقرأ الآن كتاب "بابا همنغواي". هل قرأت "بابا همنغواي"؟!
العلوي: كلا.. لم أقرأه.
الجواهري: إذن يجب أن تقرأه.
العلوي: إن صباح يؤدي مهمة تاريخية، إذ يقرأ لك روائع الكتب.

الجواهري: حقاً جزاه الله خيراً على مايفعل.
ليلاً قرأت له فصلاً جديداً حافلاً بما هو مثير، وفي فترة الاستراحة التي تتخلل مابين فصل وآخر،

عادت به الذاكرة إلى الثلاثينات يوم كتب قصيدة مهداةإلى الملك فيصل الأول، سطر مستهل الأبيات منها على غلاف علبة سكائر "غازي"، وفي لحظة ما، نسي أنها تحمل مشروع قصيدة فرماها أرضاً وغادر المكان، بعد فقدانها وضياعها، تذكر أنها ليست كباقي علب السكائر الفارغة.

يقول: كم حاولت أن أتذكر بيتاً منها... فلم أتذكر..

السبت 17/أيلول/1994

عصراً بدا مشدوداً وأنا أقرأ له عن تلك المخاطر التي اجتازها همنغواي بأعجوبة، من يصدق مثلاً أن حفنة من الشظايا استقرت في ساقه اليمنى واليسرى.

وفي الصفحات التالية وردت معلومة تفيد أن همنغواي أعطى سكرتيره كتاباً أشبه بالترياق، ونعرف فيما بعد أن الكتاب عنوانه "الشيخ والبحر"، وكيف أن ماري حينما قرأته انتصب شعر جلدها. علق الجواهري: إن ماري صادقة. أنا لو قرأت -الشيخ والبحر- الآن لوقف شعر جلدي أيضاً.

هذه الليلة ما أكثر ما كان يطلب مني أن أعيد قراءة الأسطر لكي يستمتع بجمالياتها أو يتأملها ويحللها.. كانت حوارات همنغواي تفيض شاعرية وشفافية وحكمة.

قبيل منتصف الليل بقليل، قرأت له ماحدث لهمنغواي عندما سقطت الطائرة به، وكيف نجا بأعجوبة؟ وكيف حينما ضايق أسد أهالي المدينة جاؤوا إليه يتوسلونه للخلاص منه. كانت الإثارة والتشويق والمتعة ترافق تلك الحكايات. أذكر أن جملة تقول: "رطب اليدين" استحسنها أيضاً.

الأحد 18/ أيلول / 1994

عصراً استأنفت قراءة ما انتهينا إليه ليلة أمس.

في الصفحات المعدودات التي شرعت بقراءتها، تبين لنا أن همنغواي يستحم بالاسبرتو والاسفنج، كانت تلك معلومة جديدة، وربما بدا الأمر غريباً لنا، إذ يندر أن يستحم أحد بالكحول والاسفنج، وإذا ما رغب إنسان ما بذلك، فكم يستلزمه من الكحول؟!

استوقفته أيضاً المعلومة التي تشير إلى ذهاب همنغواي إلى البار ليطلب كأساً من "الشوكران"، ومما يرد على لسانه:
"إن الشراب هو نوع من السموم، لقد تناول أرسطو الشوكران، إنه حاد ولاذع وقاتل كما يقال".

وحينما بلغت الفقرة التي تقول:
"إن ماري في لندن مع روبرت بلفيل وتبعث لك تحياتها -أي للسكرتير- وتقول إنهم في أراجيح ساحة سان مارغريت يضعون القوارب بدلاًمن الجياد الخشبية، ولا أدري إن كانت هذه شفرة بينكما أم لا... ولكنني أقولها كما سمعتها"، طلب إعادة القراءة لها.

كذلك أعجبته الجملة التي تقول: "فالمرء لا يمتلك الشيء امتلاكاً حقيقياً، إلا حينما يهب لشخص آخر"، في ص 117 لفت انتباهه العبارة التالية: "كان من مسرات ارنست الخبيثة هيامه باختلاق الحوادث".

وعلى أثر هذه العبارة تساءل الجواهري: هل يعني أن الكثير من المغامرات والمخاطر والمجازفات التي نقرأ عنها، ربما هي وهمية ومختلقة.

وفي نفس الصفحة الآنفة الذكر وعلى لسان همنغواي يرد مايلي وحيث يضاجع جاسوسة تعرفت إليه.
"ولكنني ضاجعتها في إحدى الليالي، بالرغم من أنها كانت ثقيلة الفخذين ويهمهما كثيراً معها الرجل لا ما تعطيه هي إياه".
علق الجواهري: كم هو بارع في تحليله؟!
وفي ص 119 كنت أقرأ له:
"لقد كانت ثقة ارنست في ا ستمرار الأوقات السعيدة مبنية علىوجهة نظره في تنظيمه الدقيق لساعات أيامه وأسابيعه، فكل يوم يتحدى الآخر بمباهجه".
أوقفت الجملة الأخيرة عجبه وعقب:
لاحظ مايقول: فكل يوم يتحدى الآخر بمباهجه.
في ص 120 كنا أمام معلومة تشير إلى قدرة همنغواي ومعرفته في تقييم أحجار الميناء الثمينة.
علق الجواهري عندها وبشيء من الإكبار: تصور إنه بالإضافة إلى الصيد والكتابة إنه يجيد فرز الأحجار الكريمة.
في ص 123 أعجبته الصورة التي يرسمها لطائر الحمام حينما يقول: "شيء واحد يلفت نظري في الحمام.. إنه على أهبة الطيران". كذلك أعجبته إشارة همنغواي وأثناء مروره مع سكرتيره ببائع عجوز، بأن هذا البائع يمتلك ببغاء عمره 24 عاماً، وقد أصيب بالبرد في يوم ما وراح يردد: "أنا ذاهب إلى السماء"، ثلاث مرات، ونفق.
في ص 125 وجدت عبارة همنغواي وقعها في قلبه ووجدانه:"كيف فينيسيا وباريس".
وراح يحدثني عن باريس الساهرة حتى الصباح ومباهجها ويردد بعضاً من أبيات قصيدته: "تعاليت باريس".
في ص 127 نتعرف أن همنغواي مرشد مروري وقد أعان السواق لمعرفة الطرق والشوارع لمدة تسعة أيام.
علق الجواهري: هذه المرة يبدع في الإشارات المرورية.
في ص 128 استهجن الجواهري صمت "ادامو" أثناء دورانه في المدينة ثلاث مرات ودون أن يكلف نفسه عناء السؤال من الآخرين عن الطريق إلى الفندق، اعتقاداً منه أن السؤال فضيحة لاتغتفر.
علق الجواهري هنا قائلاً: انظر إلى الارستقراطية- كيف تتصرف؟! في ص 129 أثنى على همنغواي حينما غير العنوان الطويل لقصته "حياة فرانسيس ماكومبر القصيرة السعيدة" إلى عنوان وجيز ومختصر هو"العري".

في ص 132 أبدى إعجابه بقول برجمان وهي تقول:
"وإذا تعلم الإنسان أن يصبر في الشدائد لانتهى كل شيء نهاية حسنة".
وعقب أيضاً: هذا ينطبق علي... هل لاحظت صبري؟!
في ص 134 يسأل السكرتير همنغواي:
هل صحيح أنهم أخرجوا منتي قطعة حديدية من ساقك؟!
يجيب همنغواي:
مئتان وسبع وعشرون قطعة من ساقي اليمنى، تثير هذه المعلومة دهشة الجواهري فيقدح بسؤاله:
أية قدرة وأية طاقة على التحمل... من يصدق ذلك؟! إن هذا الكتاب وكأنه يسبح في عالم الأساطير.

الثلاثاء 20/أيلول/ 1994.

صفحات جديدة -لم تكن الصفحات مغرية اليوم...- إنها تعج بأسماء الكثير من الشخوص والأماكن وتستلزم الشرح والتوضيح- كانت العبارات مبسترة أومبتورة، أو غير مدققة في إيصال ماتريد.
ولم يختلف الأمر ليلاً.. إذ افتقرت الصفحات التي قرأت له إلى السلاسة والمتعة وغلب عليها السرد.

الأربعاء 21/ أيلول1994

صفحات جديدة -ومن بين ماحملت تلك الصفحات تأكيد همنغواي على أن يتوفر المناخ الملائم للكاتب وضرورة عدم قطع سلسلة أفكاره... هنا تذكر الجواهري الواقعة التالية:
مرة زجرت ونهرت أختي نبيهه حينما كانت شابة -لأنها فتحت الباب عليّ وأنا أكتب.
كل أفراد العائلة كانوا يلتزمون الصمت حينما أفكر أو أترنم بمقاطع شعرية جديدة.. أو بمشروع قصيدة.
في آخر زيارة لها، ذكرتني بما حدث في الثلاثينيات كيف زجرتها ودفعتها -وأنا أكتب قصيدة جميلة نسيت اسمها الآن-.

الخميس 22/أيلول/1994

هز برأسه وقال: تمام.
ليلاً تابعت القراءةأيضاً، لم تكن الصفحات المقروءة أفضل من سابقاتها، إذ أنها اعتمدت السرد والوصف وبقيت غيرمؤثرة تفتقر إلى الحدث. حتى إن الجواهري علق قائلاً:
كأنني نسيت ما قرأت لي هذه الليلة أو عصراً.
قلت: إنها تفتقر إلى العمق - ولذلك لا تبقى محفورة أو مطبوعة في الذاكرة.

الجمعة 23 / أيلول /1994.

صفحات جديدة عديدة، لا تختلف كثيراً عما سبقت.

السبت 24/أيلول/ 1994.

ليلاً زارنا الأستاذ حامد الجبوري وزير الإعلام السابق في العراق وبرفقته السيد مهدي العبيدي، وقد حدثنا في هذه الأمسية كيف استطاع أن يفلت من قبضة النظام في بغداد إلى جانب حكايات وأحاديث أخرى.

الأحد 25 أيلول1994.

أبدى إعجابه بالأسئلة التي وجهها التلاميذ لهمنغواي عن حياته وأسلوبه في الكتابة وهواياته وقراءاته.
ومما قال عنها: إنها أسئلة ناضجة.
وحينما قرأت له الجملة التي تقول:"على الكاتب أن تكون أعصابه من حديد كأعصاب اللصوص"، تكشفت أساريره عن ابتسامة جميلة لا تخلومن الإعجاب.
وعن الشراب ورداً على سؤال أحدهم، عادت التداعيات بالجواهري إلى أيام زمان- وطفق يقول:
كان هناك دكتور في البلاط الملكي في بغداد في الثلاثينيات سألته ذات مرة عن "العرق"، فقال: إنه ضروري "بيك واحد" مع الغذاء... وكذلك ضرورة أخذ سيكارة بعد الشرب... بيد أن المشكلة ليس هناك من يلتزم بهذه القاعدة.. تراهم يفرطون في الشراب و"يخربطون" ...

الاثنين 26/أيلول/1994.

هذه الليلة أثارت انتباهه جملة تقول:
"إن تعلم اللغة يتم في الفراش".
تذكر في هذه الأثناء، أنيتا التي تعرف عليها في باريس في أواخر الأربعينيات وكيف كان تعرف عبدالله البستاني وعبد الرزاق الشيخ علي. وكيف كانا يتبادلان الحب بعنفوان كانت تهوى الأدب والفن.. بعد سفره من باريس لم يتراسلا مرة استضافهم يونس بحري وطبخ بنفسه الأكل.
هي قالت بعد أن أكلت بشهية: إنها لم تذق من مثل هذا الطعام من قبل.
ومما قاله عنها أيضاً: تعرفت عليها في مقهى السلام في باريس، كانت تتردد على هذه المقهى ومن زبائنها، زوجها أراد أن يطلقها لديها مشكلة مع زوجها... كانت أعصابها تتوتر وتثور بسرعة... كان الحزن يجللها.. وجدت فيّ أنيساً لطيفاً.
أبدى ارتياحه لمقطع عيدالميلاد... ولم يرق له الحديث الطويل عن مصارعة الثيران والأسماء الكثيرة التي وردت في هذا المقطع. ولم يصدق ماورد بأن همنغواي قد أطلق النار علىسيجار أحدهم واعتبر ذلك كذبة.

الثلاثاء 27/أيلول/1994.

عصراً قرأت له صفحات عديدة من القسم الرابع:

لم يتفق مع مادرو على لسان همنغواي حينما أشار بأنه يرغب السفر إلى أمريكا من كوبا لأنه يتم طرد الأمريكان منها اعتبر ذلك من باب التعصب وهذا ما يتناقض مع عبقريته ومما قاله أيضاً.

هناك استطراد في وصف مباريات المصارعة والحديث عن المصارعين هناك طفرات غير مقبولة في الكتاب، بحيث لا يفي الموضوع الأول حقه حتى ينتقل إلى موضوع آخر- ثم يعود إلى الموضوع الأول.

هذه الليلة تساءل ولأكثر من مرة وبعد أن عرف أنه كان يطلب من الناشرين 750 ألف دولار:

تصور إن من يملك مثل هذا المبلغ ينتحر بعد عام أو عامين؟!

الأربعاء 28 أيلول 1994.

عصراً لم يستحسن إغراق الكاتب والكتاب بالتفاصيل الصغيرة والأسماء الكثيرة.

ليلاً أبدى دهشته لما آلت إليه أوضاع همنغواي حيث الهوس الذي أصابه والأوهام التي راحت تطارده، لقد رأى الجواهري فيها طفرة سريعة، إذ كان قبل شهور في وضع طبيعي -والآن صار يتحسس من كل شيء ويشك في أقرب الناس إليه.

وحينما دار الحديث عن الصبر لدى همنغواي، راح يردد بيتاً من قصيدة- أقول مللتها وأعود- وهي عن براغ وتتطرق إلى الصبر.

أعجبته العبارة التالية وعلى لسان همنغواي:

"إن الحياة أرجوحة ساخرة".

وبها تم اختتام ما قرأته هذه الليلة له من وقائع وأحداث.

الأربعاء 29/أيلول/1994.

مساء تابعت قراءة القسم الخامس عشر من الكتاب حيث بدأت تتضح خيوط التفكير في الانتحار، وتبين لنا أن ابنته ماري قد منعته من إطلاق الرصاص على نفسه على العموم أصبحت الصفحات أكثر تشويقاً وإثارة.

ليلاً واصلنا قراءة ما تبقى من الكتاب، كان الجواهري ينصت بخشوع ويتابع بشغف تفاصيل الأزمة وحتى ساعة انتحاره وقتله لنفسه اعتقاداً منه أنه لم يعد قادراً على الكتابة.

الجواهري يتابع بدقة وتركيز كل سطر أقرأه له حتى بلغنا النهاية في الواحدة ليلاً ودعنا إلى فراشه... وودعناه أنا وزوجتي خيال كريمة الشاعر.

صباح المندلاوي.

❑

قراءات... قراءات... قراءات

التار

يفزع نفرٌ من الأدباء العرب ... من أجل تحقيبها تحقيباً أخيراً بعدما صارت أسرارها ...

والسبب الوجيه الدافع إلى ذلك الاسترجاع القبلي يتمثل في أمرين جوهريين اثنين، الأول: أن تلك الفترات التاريخية كانت مؤرقة وعاطبة في سيروراتها ونتائجها، وأن أرقها مازال يخترم الراهن بقطاعة حادة لا توارى، بقولة أخرى، إن الراهن مازال يدفع (فواتير) الماضي وبمراكمات مضاعفة ومجهدة أيضاً.

والأمر الثاني: هو أن أحداثها كتبت، ومعالمها رسمت، ونتائجها صيغت وفقاً لرغبات أولي الأمر آنذاك، ومواءمة مع توجهاتهم الهادفة إلى إزاحة كذوبة جعلت منهم أبطالاً حقيقيين صارعوا واقعاً، وقوى، وظروفاً عاتية فانتصروا عليها وهماً، وهم في الحقيقة غارقون في دنيا ملذاتهم وشهواتهم، وعجزهم الإنساني، يعلقون كل إخفاق أو هزيمة، إن اعترفوا بهما، على مشجب (إمكانات العدو الهائلة) و (تعاظم النفوذ الدولي المنحاز).

بسبب هذا الضخ الماضوي الحزين في الراهن الطامح إلى الخلاص من أذياته الولود، يقوم بعض

الأدباء العرب بجلو ما كان وما حدث حقيقة، وما صار نتيجة، من أجل تحقيب حقيقي لتاريخ الأشخاص، والوقائع، والبلدان، بعيداً عن الشبهات والتقاويل والاستجابات الغرضية، أو الانقياد الأعمى لجهة نفوذية كان لها سطوتها الهمجية، وطغاتها الصغار آنذاك، دون أن يحتفي ذلك التحقيب بكتابة تاريخ الهزائم فقط من أجل الشماتة الحاضرة، أو التبرير الاستهلاكي الممرور.

ولئن كان للأدب لغته وأسلوبه واهتماماته، فإن التاريخ الأدبي لماضينا القريب والبعيد في آن معاً، يتوخى في أغلب وقوعاته أن يقدم لنا الأنماط البشرية التي كانت وقوداً للأحداث ومفاعيلها، الأنماط البشرية الزاهدة بتأثيث نسيجة القول حولها أولاً وحول فعالها ثانياً، والنافرة من حب الذات وتضخمها، ولهذا يصحّ القول إن للتاريخ الأدبي مشروعية كبرى في استرجاع ما كان ليس من أجل استباق ما سيكون، وإنما من أجل المصارحة والمكاشفة لتاريخ لم يعد ملك فئة أو فكرة، أو جهة أو أشخاص، تاريخ انهمت به عهود، وطبقات، ومجتمعات، وحقب زمنية نعيشها الآن.

الكاتبة نادية خوست، واحدة من هؤلاء الأدباء العرب الذين اكتووا بنار تاريخنا العاطبة فوجهت ثقافتها وموهبتها نحو هذا التاريخ لاستبطان ما فيه من أحداث ووقائع وقيم شديدة العلوق بالإنسان ورؤاه، شأنها في ذلك شأن عبد الرحمن منيف في (مدن

الملح)، والطاهر وطار في (اللاز)، وجمال الغيطاني في (الزيني بركات)، ونبيل سليمان في (مدارات الشرق)، وغسان كنفاني في (عائد إلى حيفا).

نادية خوست في تجربتها الروائية الممتدة إلى عمليها الروائيين (حب في بلاد الشام) و (أعاصير في بلاد الشام) تتجرد من كل أنوثتها وعاطفتها لتدخل معمعة التاريخ كفرد لا يملك سوى البصر والعقل والاجتهاد من أجل فحص الأشياء، والكائنات، والوقائع، والظروف، والمعاهدات، وكشف الأسرار، والمضمرات، وبيان الكذب، ومواضع الهشاشة، ورفع راية الأبطال الحقيقيين الذين ماتوا حماسة واندفاعاً لكي تحبر صفحات التاريخ العربي فعلاً بالأفعال الحميدة النبيلة، ولم ألحظ في الروايتين، ولو مرة واحدة دمعة أنثوية واحدة تحسب على عاطفة نادية خوست الكاتبة، بل لم أحس في الرواية الأولى (حب في بلاد الشام) إلا في بعض المواضع أن الكاتبة أنثى مقودة بعاطفتها، وما أحسست بذلك قط في الرواية الثانية (أعاصير في بلاد الشام) لأن القارئ يشعر حقيقة أنه أمام مواجهة زخمة وعنيفة هي خليط من معلومات ومواثيق واتفاقيات، وحوارات، وقلق، وخوف، واستلاب، ويأس، وحزن دامع على الدوام، ومواجهات راعبة مع بشر أسرتهم الظروف، وحالات الخداع والروغان فأوقعتهم في مطب العجز والهزيمة المتناسلين دوماً.

في روايتها الأولى الضخمة (حب في بلاد الشام) ماثلت نادية خوست الخطوط الأساسية التي نُسجت عليها الفترة الزمنية التي سبقت احتلال فلسطين بعقود عديدة، فبينت أهمية دور الأسرة الشامية الواحدة الممتدة بفروعها من سورية ولبنان إلى فلسطين والأردن في توحيد الغايات والأهداف، فرسمت دواخل النفوس، والبيوت، وخارطة القرى والمدن، وبينت علائق الشبكات الاجتماعية بين شرائح المجتمع ودلالاتها. ثم كشفت عن الأفعال المستبطنة للقوى اليهودية المختلفة وفعلها في الزمن المتواري من أجل اختراق يوجد كينونة فعلية لها في فلسطين، فأظهرت خطورة أدوار المؤسسات والهيئات والحركات اليهودية، وما قامت به النساء اليهوديات الموفودات من الحركة الصهيونية تحديداً، وقد كانت نشاطات الصهيونية على أشدها في أوربا مع بداية القرن العشرين، خصوصاً في ألمانيا والنمسا، إذ كانت فيينا آنذاك حاضرة أوربا وعاصمتها الحضارية وليس الثقافية وحسب، من أجل استدراج الآخرين وربطهم بعقود

وديون مالية أدّى عدم استيفائها إلى سحب الأرض من تحت أقدام أصحابها، وقد جاءت تلك النساء اليهوديات تحت يافطات عديدة منها (المبرات الخيرية) أو (نشر التعاليم الدينية المسيحية) أو (فرق الطبابة الدولية).

كما بيّنت نادية خوست في روايتها تلك دور الصحافة، ونشاط رجال الفكر وأهميتهم في فضح ما يعد في الخفاء من مشاريع ومعاهدات واتفاقيات لجعل فلسطين وطناً لليهود، كما بيّنت سيرورة إنشاء الجمعيات السياسية والمنتديات الثقافية في بلاد الشام ودورها في تطوير الوعي العربي والارتقاء به، ورصدت أيضاً الحراك الاجتماعي، والوطني، والقومي عموماً في ظلّ الحكم العثماني والانتداب البريطاني، والفرنسي إلى حد ما. وعلى حافة الهاوية الكبرى (احتلال فلسطين) أوقفت نادية خوست روايتها (حب في بلاد الشام) تاركة أحداث هذه الهاوية العربية وظروفها لروايتها الثانية (أعاصير في بلاد الشام)، هذه الرواية المشطورة إلى شطرين كبيرين أولهما: يسجل وقائع العجز العربي المتراكم والمتكاثر بفعل سقوط القرى والمدن الفلسطينية قرية ومدينة بعد أخرى، والثاني: يسجل حركية الفعل الصهيوني اليومي الذي لم يعرف اليأس تجاه احتلال المزيد من القرى والمدن الفلسطينية أو الرحمة تجاه الأهالي لأنهم تعاملوا مع المدن والقرى وكأنها لهم ولا بدّ من حيازتها ومع أهالي فلسطين باعتبارهم أعداءً لا بد من الخلاص منهم بأية طريقة.

رواية (أعاصير في بلاد الشام) في حوالي (206) صفحات من الحجم الكبير، مقطورة الفصول من دون عناوين، وهي رواية، في جملتها العامة، مستلة من الوثائق، والمذكرات، وأخبار الحرب، والرواة، الحقيقيين الذين عاشوا فداحة ما حدث من احتلالات للقرى والمدن الفلسطينية ومن خيبات عربية على جميع المحاور والأصعدة. رواية تسجل تفصيلات ضياع واحد من أهم الأحلام العربية ضياعاً غير مسبوق في تاريخ العرب سوى تلك الضياع الذي كان أيام الأندلس، فالخراب، والوجع، والأذى، والهزائم، والنواح والبكاء، وحالات التشريد، وسحق الكرامات، والمؤامرات، والغصات، والأحزان والتبريرات، والتغني بما كان، والذكريات، والمواجد، والأمكنة، وطقوس الليل والنهار، والندم... كلها توصيفات شديدة الحضور في الرواية، بل إن الأسى هو الطيف العاتم الأكثر تسيّداً لجميع أحداث الرواية، لأن نادية خوست تحصر روايتها في الوقت الذي سبق احتلال فلسطين بأشهر قليلة، وما حدث بعد الاحتلال بوقت قصير أيضاً، على الرغم من أن الزمن الفيزيائي للرواية واسع جداً يمتدّ من فترة احتلال اليهود لفلسطين إلى وقت انهيار الاتحاد السوفييتي في التسعينيات من هذا القرن، وهي رواية تتخير الجليل الفلسطيني كمكان لها فترسمه على الورق قرى، ومدناً، وأودية، ودروباً، وخنادق، وأسيجة، وبيوتاً، وهي تتابع شريط المقاومة الأهلية والاستماتة الشعبية العزلاء مواجهة مع جماعات (البالماخ، وشتيرن، والهاغاناه) المدججة بأحدث الأسلحة الأوربية. والغاية الأساسية التي تعمل عليها نادية خوست في هذه الرواية تتمثل في قول حقيقة ما حدث عن طريق رسم مشهديات آتية من منبعين أساسيين، الأول: هو الوثيقة على اختلاف وجوهها وتعدد صورها ومصادرها وتشظيها ما بين الخبر، والمعاهدة، والوقائع الرسمية، والتحقيقات، واليوميات، والمذكرات.. الخ، والثاني: ما قاله ويقوله الرواة الحقيقيون الذين عاشوا الحرب وظروفها، أي شهادات الناس (المتعلمين وغير المتعلمين) الذين لم يخرجوا من بيوتهم إلا وقد رأوها خراباً على أيدي اليهود المنتصرين، هؤلاء الشهود الذين خلفوا وراءهم الأحلام، والبيوت، وملاعب الطفولة، والوطن، وقلوبهم أيضاً.

والرواية، مهمومة بما حدث في قرية (صفورية) الجليلية من أشغال الحرب وطقوسها كأنموذج لكل ما حدث في الجليل الأعلى. والحدث في الرواية أكبر مما حدث في صفورية تحديداً ذلك لأن (صفورية) تغدو مكاناً روائياً فضاؤه الواسع لا يشمل الجليل الفلسطيني كمكان وحسب، وإنما فلسطين كلها كحدث وحالة في آن معاً.

أعترف أن الرواية صعبة القراءة، ومواجهة أحداثها بحاجة إلى شجاعة إضافية، لأن الدخول إليها أشبه بالدخول إلى مغارة ملأى بالأسرار والألغاز والمخاوف والمفاجآت، وسبب صعوبة الرواية يعود إلى طبيعة بنائها، فالوثيقة حين تطل على امتداد صفحات عديدة ينهض اليباس لأن الوثيقة جافة وقاسية ولا تحتفي بالأدبية، وهي بالإضافة إلى ذلك مرجعية، ولكن حين تتبدى روايات الرواة تصير الأحداث عجينة مشغولة بماء القلب، فتنداح العاطفة، وتصير الشخصيات من لحم ودم، موارة بالحركة والفعل، ومتأثرة بأشكال العاطفة التي تستولدها الأحداث تنوس ما بين القوة والضعف حيناً، والتوهج والانطفاء حيناً آخر.

ولئن كان للوثيقة سطوتها العقلية الطاغية فإن مساحة الحكائية تضيق في الرواية، بل تصير في بعض المواضع معدومة، ولذلك تمر عشرات الصفحات أحياناً من دون أن نسمع فيها صيحة واحدة، أو آهة مخنوقة، أو قولة صباح الخير، كما لا نرى أو نلمح غصناً أخضر أو تلويحة يد عاشقة، أو نشعر بجمالية زهرة أو مشتل نعناع، فللوثائق تجهمها لأنها تحبر الصفحات بكل قسوتها وجبروتها من دون أن يكون لها صباحات ندية أو مساءات بليلة، أو عناق منتظر، وما من شيء فيها سوى الفواجع،

وأخبار الخراب، والهزائم.

والوثيقة المتعددة الوجوه تحيل القادة العسكريين، والجيوش، والحرس الليلي الساهر، والقذائف، والخنادق، وشاحنات التموين، والجسور.. إلى أوتاد لا أرواح لها؛ أوتاد تنهض عليها الأسيجة التي سوّرت خرابنا الذي حدث!

مع الهزيمة، والرواية تؤرخ لها، ما من شخصيات فاعلة، وما من حضور، لأن فضاء الهزيمة كان أكبر من الأوامر، ومرارة فساد الأسلحة وقلّتها أمران لفّا الزمن، والناس بالحيرة القاتلة، كل شيء كان يبدو أقصر قامة من الهزيمة والحزن.

قسوة الوثيقة برّرت للرواية صعوبتها وعبوسها منذ استهلالها وحتى ختامها، ولم يخفف تلك القسوة إلا التقاطعات التي أحدثتها شهادات الرواة التي طعّمت النص بنكهة الحكائية، وروح السرد، وأسرار الرمز الناتي، والمجاز البعيد الدال. ولهذا يصح القول بأن الوثيقة داخل رواية (أعاصير في بلاد الشام) هي الشخصية الأولى الحامل لكل أحداثها، وأنات ناسها وحزنهم العميق، وأمامها لا تبدو الشخصيات الآدمية إلا كأطياف ناحلة تهرب من عجزها المكشوف إلى عجزها المضمر، ومن ضعفها إلى ندبها تلوذ بهما معاً. صحيح أن المرء يفرح بإخلاص شخصية واقعية مثل (إحسان كم الماز)، وسائر شخصيات الضباط السوريين الذين شاركوا في حرب (1948) أمثال الشيشكلي، وعفيف البرزي، وغسان، ومحمد صفا، وطه الهاشمي، والسراج، وإسماعيل صفوت، واللبناني فوزي القاوقجي، يفرح لما يقدمه هؤلاء الضباط الذين كانوا في فورة شبابهم من مشهديات وطنية صادقة، كما يتألم لما فعله بعض الضباط العرب من أمثال (ساري الفنيش) الذي سلّم صفد لليهود، وينعى القرارات العربية البطيئة الوقع والحرارة والتأثير الصادرة عن مؤتمرات القمة والجامعة العربية، إلا أن كل ذلك يظلّ أقل حضوراً في الرواية من الحضور الطاغي للوثيقة، ذلك لأن نادية خوست تسعى إلى خلخلة الأوهام والأكاذيب والتلفيقات التي أرادت وسائل الإعلام آنذاك أن تسوقها إلى الناس كحقائق وقناعات مطلقة. كما أن الشخصيات الآدمية الأخرى الممثلة للمجتمع المدني في الرواية مثل (قيس) وحبيباته، وأصدقائه، ومعارفه في الشام وأربد.. جميعها مصابة بالعطب والدوخان، لا بدايات منطقية لأفعالها ولا نهايات، لا أحلام تتحقق، ولا صداقات تدوم، نفور من المنفى، وحنين إلى الأمكنة الأولى، شخصيات لها تمتماتها التي لا تصير كلاماً، وحكاياتها التي لا تكتمل لأن ثمة خللاً كاللوثة استوطنها فدام هجسها بصباحات النغل، والضوء الذي لا تشقه إلا أسراب القطا المقطورة كالنجوم، وغدران المياه الصافية، والصبايا المستحمات خلسة، وجرار الماء العطشى ومعاصر الزيتون المسيّجة بالناس، ومشاتل الحبق والريحان، والدوالي الحاضنة لعناقيدها، والمساءات المضاءة بالحكايات العتيقة؛ ذلك الهجس المحشو بالأمل تمثله شخصية (قيس) البادية الحضور التي تتراءح هنا وهناك من أجل إدامة الحلم أو الاقتراب منه، قيس الذي عاش طفولته في صفورية، صفورية الملاعب، والمدارس، ومروج العشب، والكنائس، وطقوس أم الغيث، والقوانيس الناحلة التي يطوف بها الصغار ليلاً، صفورية وشباك الحبيبة، وصفورية والحرب، ثم الخروج/ الفاجعة، والعودة إلى صفورية تسللاً في غبشة الفجر، أو عتمة الليل ليس من أجل إعادتها في جيبه وإنما من أجل أن يملأ صدره بهوائها للمرة الأخيرة، وفي رجوعه الأخير يمشي على بساط الأحزاب مطحوناً كالدقيق، فيتهم بالإلحاد، ويسجن مرات عديدة، ويبدّل المنفى بمنفى حتى يصير المكان مبدأ لا منفى، وأخيراً ينتقل بين المنظمات فيدخل حياض خلافاتها وتنظيرات قادتها، وحروبها الصغيرة، وبهذا تختتم الرواية فصولها، فتتسل الشخصيات، والأمكنة، ويظل الأسى زمناً مرّاً يغطي مساحات البصر الوسيعة لتاريخ يوغل في البعاد.

حسن حميد

❑

قراءات... قراءات... قراءات

R NU-Zi-zy

والمخ

اسم الكتاب: جمر الر

المؤلف: نادر عبد الله

صادرة عن دار نينوى -دمشق 1999

يرفع نادر عبد الله "يديه متضرّعاً إلى السماء على أرضية ذهنية متفتّحة. يتأمل في لوحة روائية جديدة، بعد روايته الأولى "نهاية شيء ما"، اعتمد في جزء منها على الواقع، وفي جزء آخر على التخييل. وعبر رؤية إنسانية شفافة محورها "بسمة"، تلك المرأة الشاميّة المحجّبة، و "نور" بائع الكتب على سور حديقة المتحف الحربي. وبين الشخصيتين فسحة من الحُبّ، ومن الأمل، وتقارب روحي متين، يكشف نور عن وجهي اللوحة التي تتنقّل عبر خطوطها بسمة، فهي من الخارج تعكّر صفاء الروح والنفس من عتمة

الجلباب والغطاء الأسود، والنظارات والقفازات السود، أي كتلة من العتمة تحت قرص الشمس. ويصفها نور قائلاً: (هذه المرأة العمياء المحمية بالجوارب السميكة، والمانطو الفضفاض والنقاب المنسدل على وجهها، وأيضاً تلك القفازات السوداء في يديها).ص12.

هناك تناقض صارخ بين الداخل والخارج، واستطاع نور أن يبحث وينقّب عن الجمالية المعشّشة تحت الأغطية، وفي حياة الناس.... (إنّ ثمّة جسداً أسطورياً ينبض تحت الستار القماشي).ص12.

في الرواية بحث دؤوب عن شخصيات القاع الاجتماعي، وعن النماذج البشرية التي تعيش في هوامش المدن والمخيمات، وعودة الذاكرة إلى الحياة الجمعية -التعاونية، الفلاحية قبل النزوح " 67" وبعده -عودة إلى الأم وحليب الأكياس ومطعم الفلافل

والحمص وإلى أبي إبراهيم والجزائري "الأصولي" وأحمد وأم عوض وبائع الكتب. ويبحث نور بين البشر والكتب عن المخلوقات النبيلة، وهذه مسألة هامة، وكبيرة في مجتمع يتلظى فيه الصراع الاجتماعي والسياسي والأيديولوجي، وبخاصة بين الأصولية الدينية والسياسية والليبرالية والماركسية، ويحتدم التناقض ويتداخل ويتشابك.

تمثل شخصية هاشم -الفدائي- مرحلة معينة وحالة محددة في الزمان والمكان، ويعبّر عن واقع التنظيمات الفلسطينية وميليشياتها وعن "حزب العمال الطليعي"، وأمينه العام (نور). وكيف كانت بسمة وخالتها تعشقان هاشم -وكيف ترك هاشم خالتها وطلّق علاقته معها، وفضّ بكارتها، هذا من جهة، وكيف كانت الحدود العربية مُغلقة في وجه الفلسطيني، وماتزالت، فهذا نور ممنوع من الدخول إلى مصر والأردن ولبنان، من جهة أخرى.

في الرواية حوارات مكثّفة وقصيرة، تدور بين نور وبسمة، ونور وأم عوض. وتسأل بسمة صديقها، وهما في المخيم: (لا أراك تسلّم على أحد، أو أحد يسلّم عليك، ألا يعرفك أحد هنا؟) ص150. حصل هذا بعد هجرة المخيم، ولكن أم عوض التي تجلس أمام باب الدكان تتعرّف على نور وتتذكّر الصداقة التي كانت تربطه مع ابنها عوض الذي استشهد في جنوب لبنان.

وفي الرواية حوادث قتل لغسل العار، فهذا أبو إبراهيم يقتل زوجته فطيم، وأبو درويش يقتل ابنته خضرة... اتّهامات بالخيانة والزنا في مجتمع يغرق بالفقر والقبلية والبيوت الطينية والأزقة الضيّقة.

وكما هو متعارف عليه أنّ المكان في الرواية هو الفضاء "الحيّز" الذي يستوعب الشخصيات مهما تعدّدت وتنوّعت أصولها وثقافتها ومنابتها الطبقية، ويندمج الزمان فيه ليشكلا معاً "الزمكاني". ويتم في المكان الإثراء الجمالي، وديناميات العمل الروائي الفاعلة. ومن المعروف أيضاً أنّ الشخصية هي التي تُضفي على المكان هيبته ورونقه، وتثبت ملامحه في ذاكرة المتلقي، لأنّ المكان هو الجزء الثابت في الرواية، والشخصية هي التي تتحرك، وتتحدث، وتقوم بالعمل، وتفعل فعلها بإرادتها، وتقوم بمهماتها الموكلة إليها والمخصصة لها، دون تدخل أو توجيه، وهي التي تزيّن المكان وتلوّنه. فالرصيف مثلاً في رواية "جمر الرصيف" لنادر عبد الله، هو حيّز محدود المساحة، يمتد على جانب الطريق، وخصّص للمشاة، وليس للكتب، بينما استخدم في الرواية لعرض الكتب التي رُصفت ورتّبت بجانب بعضها فوق حافة الرصيف التي يصل عرضها إلى عشرين سنتيمتراً. وهذه الكتب "المعروضات" يسميها الروائي "المخلوقات النبيلة"، ولها عناوينها وأغلفتها الزاهية المعبّرة عن المضامين، وتركت بصمات عشرات الفنّانين عليها، هذه الكتب بدّلت مفهوم الرصيف عند المارة، فبالإضافة إلى أنّه مخصص للمشاة، أصبح يشكل معرضاً دائماً للكتاب، فتغيّرت صفة المكان واكتسب دلالات أخرى.. أصبح "بؤرة" جمالية، تزخرفه الكتب والناس والمهتمين بالعلم والثقافة والأدب والتراث والأبراج والفلك وكسوف الشمس والجنس والحب.. وو...

وفي الرواية أمكنة لم تأخذ من الكاتب أو الراوي ماتستحقه من اهتمام ودراسة، فمثلاً، لم يتوقف البطل المحوري -نور- عند مقام السيدة زينب، ليرصد كل الحركات وينقل للقرّاء الزخارف والزينة، ويصف الموجودات في داخل المقام، التي تشكل النذور، لبنات وعجزة وأرامل، وهي عند هؤلاء مقدّسات، وليعرف المتلقي أيضاً ماذا يحصل في يوم ذكرى عاشوراء، حيث يمكن التعرّف على تقاليد وطقوس بعض الطوائف الدينية.

إنّ تصوير الشخصية، يتطلب تجسيد الإحساس بالمكان عن طريق إشاعة الجوّ المحلّي النابع من صميم البيئة، كما يقول، صلاح صالح في كتابه "قضايا المكان الروائي".

ومع موجة "الرواية الجديدة" التي اقترن انتشارها باسم "آلان روب غرييه" وكتابه المهم "نحو رواية جديدة"، بدأ المكان الروائي يغادر انزواءه في الرواية، وفي النقد المشتغل في الرواية. وأخذت الأضواء تشمله شيئاً فشيئاً، كما أخذ دوره في تشكيل عوالم الرواية الجديدة ينتشر شيئاً فشيئاً، وابتدأ أيضاً يسهم في إغناء النقد الروائي، والفكر النظري والجمالي المتعلق بالرواية، بمواد جديدة، وموضوعات جديدة، وقيم لم تكن معروفة من قبل.

إنّ عدم تحديد المكان على شبكة إحداثيات الموقع الجغرافي، انطلاقاً من أنّ الشخصيات غير ثابتة في مكان ما، إلى جانب "شخصيات تظلّ ثابتة من أوّل الرواية إلى آخرها". الشخصيات غير الثابتة تتصف بالحركة الدائمة والتنقّل، مما يستدعي القارئ "المتلقي" والناقد، أن يبني المكان ويهندسه كما يتخيّل، وكما تفعله الشخصية، وسيأخذ المتلقي مكان الراوي، ويحل محلّه، مما يخلق فجوة في العمل الروائي لغير صالح الكاتب.

وفي جسد العمل الروائي يستند الراوي "الكاتب" على جدران التداعيات، وعلى الخلفيات، ويربط الحوادث من رؤوسها ويسحبها نحوه إلى خزان الذاكرة، وهو يسترخي في سريره. ليزيّن بها الحدث المتفرّع إلى أكثر من جهة، ضمن دائرة كبيرة، تتسع لعمل الشخوص والتداعيات والأحلام وساعات العمل في مختلف الفصول... هذه اللوحات المنقولة عبر أشرطة الذاكرة، تُعلّق على جدران الحاضر، ويفتح النوافذ الشرقية، فتشرق الشمس عليها، ويبدأ صباح جديد تدبّ فيها الحياة، وتبدأ تعمل.

في رواية "جمر الرصيف" يذكّرنا الراوي قائلاً: (كثيراً ماتخيلت أنّ بعض هؤلاء الباعة الذين لفظتهم أمكنة مختلفة ومتباعدة، هم بالضبط قبضايات الأزمان الماضية). ص 33. يريد الكاتب أن يثبت لنا بأنّ هؤلاء الناس البسطاء والفقراء والمهمّشين، لهم مكانتهم النضالية والاجتماعية.

يستند نادر عبد الله على الجدلية القائمة بين الذات والزمن، حيث تشكل الذات بُعداً فنياً ودلالياً في الصياغة الزمنية للنصّ الأدبي، وبخاصة، النصّ الروائي، لأنّ بناء الشخصية في العمل الأدبي. يستند إلى ماضي الشخصية وحاضرها ومستقبلها، أي أنّ الزمن يشكّل الدعامة الأساسية في بناء الذات الروائية، على مستوى الحدث والسرد والمكان. كما يرى الدكتور "مراد عبد الرحمن مبروك" في كتابه "بناء الزمن في الرواية المعاصرة".

ويستطيع الروائي أنْ ينقل إلينا الصراع الداخلي المغلّف بنزعات تشاؤمية، بين حياته "الواقع الذاتي"، والواقع العام "الواقع الجمعي". وهذا نتاج الحالة المتردية التي وصلتُ إليها: (أنا نادر عبد الله صاحب روايتين ومجموعة قصصية، أبيع الكتب على هذا الرصيف). ومن هنا جاء عنوان روايته "جمر الرصيف" -مخلوقات نبيلة- دار نينوى -1999- دمشق.

ويصبح الرجل المبدع (نور)، صاحب الكلمة الرقيقة، الشفافة "قوّاداً". ويقول: (أبقى هكذا ساعات طويلة أرقب الكتب الملقاة على الرصيف فأراها عاهرات مزرية وأنا القوّاد). ص43.

وتخرج الشفافية من بين الأضلاع، وتنزّ دماً من بين المسامات، تخترق الغيوم، وتبدّدها، ولكن الفرح المخبّأ يعود للظهور، فهذا نور يخاطب بسمة قائلاً: (ستجدينني لاعباً حانقاً في رعي جسدك الرّباني الذي لم يكن قبله ولابعده، سأجعل لملمس أصابعي على أديمه الفاتن كرنفالاً لمتعة ستوطن روحك وتجعلها ملوعة إلى الأبد، سأمرّر شفتيّ الملتهبتين بأنفاسي الحارة على مسافة

قريبة من زغيباته العطشى لأحيلها أنيناً لايخمد عويلها ولا ينوس). ص48.

ويميّز أيضاً بين "المخلوقات النبيلة"، الكتب على الرصيف، و"شقّة المخلوقات النبيلة"، الكتب المكدّسة في شقّة عجوز يريد بيعها، هذا من جهة، وبين "المخلوقات القبيحة"، وهم رجال الشرطة الذين يطاردون نور، ويحاولون منعه من بيع الكتب على الرصيف، فيشترونها فوق الإسفلت، وهو يقف دون أن ينبس بكلمة، لكنّه كان يردد مع نفسه: "إنّ بيع الكتب على الأرصفة ظاهرة حضارية تشجعها الدولة" ص106.

إنّ الصراع المحتدم في داخل الشخصية يزعزع ويخلخل أحلام نور وتخيلاته، الذي يستعيد الماضي القريب والبعيد، ويفتح لهما ساقية، لترفد نهر الحاضر الصاخب الملوّث بالقاذورات والضجيج واللصوصية والدناءات. ينسى نور كلّ هذه الأمور التي يسمّيها "تفاهات" ويشعر بالفرح وتطفح السعادة فوق جلد وجهه، حينما تترك بسمة الحرية لأنامله في البحث عن أسرار الغمّازات، ونعومة شعرها، وهذا الفوران المتدفق في نهديها، فينسى كلّ الأشياء القبيحة، ويتنعّم بالجمال، ويرشفان النبيذ في شتاء قارس وأمل دافئ.

حقّق نادر عبد الله نجاحات ملموسة من خلال ترسيخ هذه المجتزءات المقتطعة من أمكنة مختلفة، وفي أزمنة متباعدة، وتمكّن من تثبيتها في لوحة روائية -إنسانية، تحمل الرقّة والشفافية، وبقع اجتماعية وروحية وسياسية مضيئة، بعيداً عن عصر الأيديولوجيات، في مجتمع يموج بالصخب والحُبّ، لكنّه رغم ذلك يطلق على الناس الطيّبين وعلى هذه الكتب التي تنتظر مَن يشتريها ويقرأها، اسم "المخلوقات النبيلة".

اللغة في رواية نادر عبد الله كانت شاعرية، لم تطغ أو تؤثر على الحدث، بل أنّها سرّعت في تدفّق السرد، وبعثت الشهوة عند القارئ للمتابعة.

إنّ "جسر الرصيف" من الروايات الفلسطينية التي تقف على قدمين ثابتين، وتجربة بدأت تنضج.. وهي من الروايات الحداثية التي تخاطب عقل الحاضر والمستقبل معتمدة على إسنادات إنسانية بسيطة، قيمية، معاصرة، ممثلة في هذه الكتب العارية، المكشوفة للريح وللعيون، وستظلّ متوهجّة اللهب، تتأجّج حُبّاً ودفئاً في أفئدة الناس...

باسم عبدو

❑

قراءات... قراءات... قراءات

الفكرة

يشكل الفن ضرورة إنسانية، [illegible] تفرزه من مشكلات اجتماعية وإنسانية ووطنية [illegible] الخيال والواقع، أو حتى بين البطل الكاتب الانسان والبطل الفنان الذي يُدير دفّة الأحداث داخل النص الإبداعي. إنما هو فرض قريب جداً من الفروض الرياضية التي غالباً ما تصيب معادلاتها وتصدق. فالضمير والرؤية ذات البراعة الإنسانية يشكلان أهم أركان الإبداع الفني في موازرة الملكات الفنية، وظاهرية الواقع ضمن حدود أبعاده المختلفة: حضارياً ونفسياً وتاريخياً، وفي موازرة اللحظة الزمنية التي تلتقي على حدودها ظروف متعددة من الحس والذوق فتنهض بما يشبه الحتمية للإبداع الفني حيث ينشئ الفنان نمازجه الإبداعي ويطرحه في سياقات قصصية ينهض بها أبطال ذوات صفات خاصة، تعبّر عن أفكارها وتطرح هواجسها على مدار اختلاف وقائع تصوّر الواقع وفهمه وتذوّقه.

في هذا الاتجاه يبرز الأديب القاص الأستاذ [مراد السباعي] بشكل أو بآخر أحد أهم رواد القصة الواقعية النقدية التي شغلت بهموم الواقع المعيش بكامل إطرافاته، فقدّم قصصاً واقعية كانت الذات محوراً رئيساً في تنامي بنائها الفني، أليس هو القائل: "إن تجربة الإنسان الذاتية هي بلا ريب أعظم قيمة من تجارب الآخرين التي يمكن الإفادة منها أيضاً، ولكن بشكل محدود، فالتجربة الذاتية الخاصة تُعطينا الحقيقة خالية من الشك الذي يُخامر نفوسنا من صدق الآخرين عندما يتحدثون عن تجاربهم، فألف صفحة اقرؤها في الحنين إلى الوطن عند المغتربين لا تمنحني من المعرفة ما تمنحني إياه ليلة واحدة، أقضيها خارج وطني بين قوم غرباء، فاليد التي لاتلمس النار لا يستطيع صاحبها أن يتمثل ألم الاحتراق، والفقراء وحدهم هم الذين يعرفون معنى الحرمان، إن أبسط الصور في القصة تجيء ركيكة مهلهلة عندما لا يتهيأ لها المعرفة الكاملة الناتجة عن التجربة الذاتية"(1).

فالتجربة الذاتية التي نهضت بمعمار قصص [السباعي] من حيث المضمون شكّلت المعاناة الفعلية لكل ماتعرض له في حياته من أحداث ومشكلات وما أفرزته على المستويين العام والخاص"فكل عمل تؤديه من غير معرفة سابقة، وكل احتكاك بيننا وبين الآخرين، وكل ملاحظة من التغيرات التي تطرأ على الأشياء المحيطة بنا، كل هذا لا بدّ أن يترك أثراً في نفوسنا، هذا الأثر في التجربة الذاتية التي تُعطي القصاص فيضاً من المعرفة الخالصة، وتهب لقلمه النفحة الصادقة التي يحتاج إليها كل فن"(2).

إن التجربة الذاتية القائمة على المعايشة والحواس اللاقطة كانت فيما أعتقد -الأساس في اختيار موضوعات قصصه، ومع أنه يُقسم القصة إلى لونين أحدهما بلا موضوع والآخر بموضوع، ويُشير إلى

أنّ القصة التي لا تتضمن موضوعاً: "فهي بلا شك أكثر فنية لأنها تستطيع التجردَ من ضغط أيّة مادة دخيلة"(3)، يعود ليقرّ بأنه ليس أصعب "من القصة ذات الموضوع لاسيما إذا كانت الفكرة هي الشيء الذي يحرص المؤلف على إظهاره بشكل واضح، فالقصة فن خالص، والموضوع أو الفكرة مادة دخيلة تريد الوصول إلى ذهن القارئ على حساب فنية القصة"(4).

بذا فإن [السباعي] وهو يُحيلنا إلى قصصه يضع أمامنا تقنية معينة ينهجها في قصصه جميعها، وهي قائمة على أن الفكرة والهدف هما الأساسان اللذان تنهض عليهما بنائية قصصه حيث أنه "ليس من الصعب على أي قصاص أن يُظهر أفكاره بشكل سافر"(5). ومع عنايته الشديدة في تقديم أفكاره من خلال حوادث واقعية جرت معه أو مع غيره فإن عرض الحادثة وتقديم الفكرة لا يأتي من السردية المباشرة ولا تحركها انفعالات المشاعر التي تسعى لأن تقدّم الأفكار بأسلوب مدرسي سطحي، وإنما تراه يؤكد على الجمال الفني والعناية بالأسلوبية التي تضمن للقصة الفنية والمتعة فيقول: "ولكن من الصعب حقيقة أن يُغلّف الأفكار بالفنية وأن يمنحها الشيء الجمالي الذي يجعلها لذيذة ممتعة"(6).

ولذلك نراه يحرص على تفجير الفكرة من الحادثة التي تكوّن محور القصة، فهو يعرض الحادثة التي عاشها أو سمع عنها ثم يضمنها الفكرة أو الهدف الذي غالباً مايكون إنسانياً تربوياً خيّراً "

ولما كان وضع الفكرة، أولاً ثم خلق الحادثة الملائمة لها أمراً عسيراً في القصة القصيرة، فإنه لا يختار أفكاراً معينة لقصصه، بل يترك الحادثة هي التي تفرز الفكرة فيتبناها ويسير في اتجاهها، وبذلك استطاع أن يتخلص من مشكلة اختيار الموضوع ومعالجته بأسلوب يبعد عنه الذهنية الجافة، ولذلك نراه في معظم قصصه يُقدّم الحادثة التي من الممكن أن تقع كل يوم في حياتنا، ثم يعالجها بأسلوبه القصصي، ثم يفرز من محاورها معاني إنسانية وأهدافاً اجتماعية وتربوية ذات دلالة إنسانية بالدرجة الأولى، وهذا ماجعل الإنسان حاضراً في أعماله كلها، لأنها قائمة بالأساس على الصراع بين الخير والشر، بين الحب والأنانية.

ومن يُنعم النظر في موضوعاته يراها تسير في اتجاهين، اتجاه واقعي اجتماعي لامس الحياة بإطرافاتها وأحداثها، واتجاه وطني عني بالقضايا الوطنية التي عاشها وعاصرها من احتلال فلسطين حتى اجتياح إسرائيل للبنان والحرب الأهلية فيها.

في الاتجاه الأول يقدّم [السباعي]، الحادثة التي تنهض بمعمار القصة ثم يخلص إلى الهدف الذي تنامت أحداث القصة من أجله.

ففي قصة[تضحية] (7)، تقوم الحادثة فيها على البطل الذي جاء يبحث عن صديقته بعد عشرين عاماً، من أجل معرفة الوضع الذي آلت إليه بعد هذه السنين، وبعد أن يلتقي بها يجدها في بيت أهلها تقوم على خدمة أمها المريضة منذ ذلك الوقت، وبفضل الحوار القائم بينهما، يضعنا القاص أمام مشكلة اجتماعية تعالج قضية [العنوسة]، الناتجة عن فروض خارجية لا دخل للبطل فيها.

حين عرضتَ عليّ في الماضي أن أتزوج منك لم أستطع إلاّ أن أرفض عرضك، وكنت بذلك قاسية جداً على نفسي وعليك، ولم تكن فيما أعتقد تجهل السبب الذي دفعني إلى الرفض فإنه من غير الممكن إطلاقاً أن أترك أمي تموت وحيدة"(8).

وفي قصة [مصدر الشر]، (9)، مجموعة أحداث يتعرض لها صبيان صديقان؟ تجعل أهل كل منهما يعتقد أن الآخر هومصدر الشر لولدهم، ويمضي سياق القص والحوار ليصل بنا إلى الفكرة العامة من القصة التي تشير إلى "أن الشر الذي يبحث الأهل عن مصدره إنما يأتي من الخارج، حيث لا نعلم نحن ولا يعلم أهلنا"(10).

وفي قصة [ساعة مخَول](11). التي تروي قصة شجار عادي نشب بين الصديقين الودودين [مرعي ومخَول] يتأثر مخَول بهذا الخلاف ويقدّم لصديقه ساعة يد يصالحه بها، ومنذ أن يضع [مرعي] الساعة في يده تنقلب حياته إلى جحيم، فالوقت رهن الساعة وسجين عقاربها المفتوحة على الزمن البطيء، فلا يطيق صبراً على تلك الساعة التي غيّرت مجريات حياته فيحطمها بحجر فيقتل بذلك الزمن البطيء المحاصر بعقارب الساعة لتؤكد القصة مقولتين تؤكد الأولى على الصداقة التي من المفروض أن تبقى أقوى وأمتن من أن يُصنفها ويقضي عليها حادث تافه عابر(12)، بينما تؤكد المقولة الثانية أهمية الوقت وارتباطه بإيقاع الطبيعة في الريف حيث إن إحساس [مرعي] بالوقت الذي كان يبدأ مع شروق الشمس وينتهي بغروبها أصبح بعد أن وضع ساعة [مخَول] في يده، مجرد ثوانٍ ودقائق وساعات تُطيل وقت العمل وتجعله مملاً، ولذلك عندما حطم الساعة زال من ذهنه ذلك الإحساس بالزمن البطيء ليحل محله الإحساس بالزمن السريع الذي يعمل الإنسان فيه دون حساب أو مراقبة.

وفي قصة [أسئلة تُطرح وأصداء تُجيب] (13)، حكاية الفنان المحبط الذي يبيع سيارته ويهجر زوجته الجميلة ليقضي عاماً كاملاً في قرية نائية يرسم خلال ذلك العام من أجل أن يثبت وجوده الفني، وفي عزلته وهو ممدد على مقعده يلمح على الجدار بقعة كبيرة رسمتها المياه المتسربة من الخارج فشكّلت مجموعة من الخطوط والظلال والتكوينات والأشكال الغامضة مما جعلها تؤلف لوحة فنية حاول بطل القصة أن يقنع كل من شاهدها بأنها من أجمل اللوحات التي رسمتها الطبيعة، ولكنها في الحقيقة، لم تكن بنظر من شاهدها أكثر من شكل عادي صنعه التلف، وعندما يعود إلى بيته يفاجأ بأن زوجته قد طلّقته وأن الأهل والأصحاب قد انفضّوا من حوله وعندما يُقيم معرضه لا يحضره أحد، فيصاب بخيبة أمل، لكن لوحة من لوحاته تشدّه من أعماقه ليصل إلى المقولة التي يختم القاص بها قصة: "يكذب من يقول إنني لست فناناً، ولكن هل المهم أن أؤمن أنا بهذا، أم أين الناس.. أين.. أين"(14).

إن القصة لا تشكل مجرد حالة نفسية خاصة فقط، وإنما تطرح مجموعة من الأسئلة المهمة في الفن وقضاياه ومن ذلك: "هل الفن صفة العام والشامل والرؤية الواضحة لكلٍّ متكامل أم أنه يعتمد على العنصر الخارجي ومايمكن أن يبتدع من موضوعات قد تكون بعيدة كل البعد عما أراده الفنان مبدع اللوحة"(15)، كما تدعو القصة الفنانين إلى الخروج من الأبراج العاجية، والنزول إلى الساحة الشعبية فيقول:"وفي تعالي الفنان على شعبه تكمن المشكلة، ويكمن الخطر فينحدر الفن نحو الأسفل، بينما يعتقد الفنان واهماً أنه ينطلق نحو القمة"(16).

وفي قصة [الرجل الذي ينتظر في الخارج] (17) مقولة تربوية هامة تتعلق بالطفولة، حيث يخاطب البطل المرأة التي اصطحبه إليها زوجها لقضاء وقت غير مشروع معها بعد أن رأى طفلتها تطمر رأسها بالغطاء كلما وجدت رجلاً غريباً يقاسم أمها الفراش، فيقول لها: "الأطفال في سن ابنتك يذكرون جيداً، وهي بلا شك ستذكر ماتراه وتسمعه وهذا لا يجوز"(18).

وفي قصة [الدرس الثاني عشر]، (19) يعرض الكاتب مجموعة من الشرائح الاجتماعية المتفاوتة في التفكير والانتماء وقد التقت عند نقاط مشتركة هي: الفقر والعوز وتجارب الحب القائمةعلى المصلحة الشخصية والمتعة الجسدية وقد أقاموا في فندق متواضع، فالأستاذ [منصور الحلبي]، مدرس اللغة الإنكليزية المطرود من وظيفته يحب [ماريا] التي يُعطيها دروساً في اللغة الإنكليزية وهي تحب زميله الموسيقي [هبة الداغستاني]، ومع ذلك تستسلم له بسهولة قبل أن يبدأ الدرس الثالث عشر، بالوقت نفسه يُقيم علاقة جنسية مع [زنوبيا]، صاحبة الفندق المتزوجة من رجل مسنٍّ سلبته كل شيء.

أما (هبة الداغستاني) فهو يحب ماريا حباً جماً ويتودد لها بالهدايا، ومع ذلك عندما لاتتيح له فرصة الاختلاء بزنوبيا يُقيم معهاعلاقة جنسية، وزوجها على فراش الموت يُحتضر، فأحداث القصة وأجواؤها قائمة على إشباع نزوات الجسد، والهدف العام من القصة يلخصه القاص بالجملة التالية: "لا تحفلي بماريا بالحياة، فالحياة ليست حفيلة بأحد"(20).

في قصة [مجمرة جدتي تتكلم](21)، مناظرة بين الماضي والحاضرة الماضي بعفويته وبساطته، والحاضر بانجازاته وحضارته، والفكرة العامة تتلخص بـ "اعذرني ياصديقي الحبيب، فأنالا يُخيفني في الحرب الذرية سوى شيء واحد هو ألا يبقى للماضي وجود في ذاكرة الناس"(22).

على الرغم من أن القاسم المشترك في هذه القصص هو الأخذ من الواقع، وطرح أحداثه وإحداثاته ومن ثمّ استخلاص العبر والأهداف من تجارب الأبطال خلال تلاحمهم مع ذلك الواقع، فإنها أفرزت مستويات عدّة في سياقات السرد، حاولت أن تضع حداً بين البطل الفنان الذي يُجيّر الأحداث لحساب قيم فنية إبداعية ارتبطت بمهمة الفن ورسالته في الحياة، وبين الكاتب الواقعي الذي ينهل مواده من تجارب الحياة بواقعها ووقائعها، ويحيلها إلى البطل الفني دون أن يفقد الروابط الإنسانية والأخلاقية التي جمعت البطلين في وحدة الفكرة أو الهدف العام، وهذا ماجعل قصصه ملتصقة بالإنسان من جهة، وبالحياة التي واكبت مشكلاتها وما أفرزته أو أشارت إليه من غنى وفقر وثراء وحرمان من جهة أخرى وذلك ضمن إيحاءات لغة قصصية مشبعة بالدلالة دون ادعاء أو إرهاقها بمحسنات شكلية لا طائل منها، لأن الهدف الأول والأخير رغبة الكاتب الصادقة في توضيح أهدافه الأخلاقية والإنسانية والوطنية التي شكلت الاتجاه المضموني الثاني في قصصه، حيث نرى البطل الفني هو الذي يتحمل تبعات السرد، ومهمة الانتقال من الخاص إلى العام، مشيراً إلى أن الأحداث التي كتب عنها إنما هي أحداث واقعية عاشها وتأثر بها دون أن يشارك فيها مشاركة فعلية.

ففي قصة [الحكاية ذاتها](23) نرى تجسيداً لدور الأطفال في معركة الاستقلال والنضال ضد الفرنسيين المحتلين، فالطفل صاحب الوجه الجميل يساعد المتظاهرين ضد الاحتلال: لقد أمضيت نهاري يا ماما في مساعدة المتظاهرين من ضاربي المقلاع، كنت أجمع لهم الحجارة التي تصلح للرمي في ذيل صداري المدرسي وأنقلها إليهم من أماكن بعيدة، ولم يكن هذا العمل الشاق الذي يستمر ساعات طويلة يرهقني"(24) وتنتهي مشاركة الطفل في هذا العمل البطولي باستشهاده على أيدي المحتلين: "اسمعي قصتي يا ماما" اسمعي قصتي يا ماما، لقد هاجمت اليوم أحد الضباط الفرنسيين وطعنته بالموس في صدره، ولما مددت يدي لأنتزع المسدس من حزامه ركلني فوقعت على الرصيف قرب جذع شجرة، مرّت فترة قصيرة من الصمت، سمعت بعدها صوت رصاصة، وشعرت بصدمة خفيفة في صدري، وحاولت النهوض فلم أستطع، وتراكض الناس نحوي، وهم يصيحون: لقد قتلوه... قتلوه.."(25). إن القصة ترصد بأمانة وصدق دور الأطفال في معركة الاستقلال.

وفي قصة [المصيدة](26) صورة واقعية لما كان يجري في لبنان خلال الحرب الأهلية من قنص واختطاف للأبرياء في غياب السلطة الحقيقية:"أين الشرطة، وأين رجال الأمن في بلد يقتل أبناؤه بعضهم بعضاً بلا هدف ولا غاية"(27).

وتتلخص القصة في حادثة اختطاف لبطل القصة ومعاناته في الأسر، وهروبه من المصيدة، والفكرة التي تحاول القصة أن تقولها تتلخص في المقولة التالية:"كيف يمكن التطابق بين الأنا والآخر، فحين نضع القضية في صلب الحقيقة، ونرتفع بأفكارنا إلى أسمى درجات التوحد الإنساني، نجد أنفسنا في الفراغ، أو خارج الزمنية، فالطبيعة لايعنيها في شيء، تلك السمو الروحي، لأنها تنفي وجود ما نطلق عليه اسم الخير والشر، والإنسان ككائن طبيعي ككل الكائنات الحية لا يرى الأمور من خلال ذاته، هذه الذات التي تبرز كل الوسائل للحفاظ على بقائها واستمرار وجودها"(28).

وفي قصة [متر ونصف متر من الأرض](29)، تنهض صورة الموقف الشعبي الذي خلّفته مأساة فلسطين عام [ثمانية وأربعين وتسعمائة وألف] ذلك الموقف العاطفي الحماسي، الذي دفع [رهيب] بطل القصة لأن ينخرط في صفوف المتطوعين الذاهبين إلى [فلسطين]، لتحريرها، حاملاً بندقية قديمة و[خمسين طلقة]، وهو الرجل الوديع صاحب الحس الرهيف والطبيعة الناعمة الهادئة، والذي سرعان ما تحوّل إلى رجل ثوري: "إني أرثي للنمل الذي يبني أوكاره على جوانب الأرصفة لا يحسب بغريزته أن ثمة أناساً يدوسونه بأقدامهم دون أن يشعر بوجوده"(30). وعندما تنتهي الحرب، ويعود المتطوعون يتحدثون عما شاهدوا من الخزي والعار، لم يعد وهيب معهم، حيث بقي هناك، وقد حرر قطعة من الأرض لايتجاوز طولها متراً ونصف المتر، إنه ينتظر قدوم جندي عربي يطأ أرضه الصغيرة المحررة الكائنة فوق رابية هرمية الشكل تشرف على سهول بيسان.(31).

في [سباق في مسبح الدم](32)، قصةرمزية تشير بطرف معلن عن المجازر الدموية التي يرتكبها الصهيونيون في الأرض العربية المحتلة، ويصدق إحساس الكاتب عندما يعلن في سياق القصة عن مباراة دموية ثانية ستجري في مثل هذا الوقت في (بيروت) وبالفعل، وبعد عام تقريباً من كتابة هذه القصة [1981/11/24] وفي [أيلول 1982]، تحدث مذبحة [صبرا وشاتيلا في بيروت]، وبأمر من القوات الإسرائيلية الغازية.(33).

هذان المحوران الرئيسان في موضوعات قصص [مراد السباعي]، شكّلا هاجس القص وقد استطاع أن يستوعب الواقع ويتمثله وينظر إليه نظرة الناقد الاجتماعي، مما أسهم في إغناء رؤيته النقدية لهذا الواقع، حيث تلاحم الخيال الفني مع فهم معنى الواقع متكئاً على حس جمالي رهيف أضفى بعداً جمالياً على تصوره النقدي حيث غاص في أعماق الأفكار والأهداف الإنسانية، التي أحب أن يوجه قراءه إليها، ومثل هذا الشغل التقني في بناء القصة القصيرة لا يتأتى إلاّ من خلال التركيز على أهمية الحادثة المعيشة، التي تفضي إلى الأفكار ذاتها، والأهداف عينها، وقد نجح [السباعي]، في تحقيق المعادلة الفنية القائمة بين الحدث والفكرة، حيث كانت الأحداث نابعة من صميم الواقع، وكانت الأهداف أكثر ملائمة لذلك الواقع الذي نظر المؤلف إليه نظرة الناقد الواعي لكل ما كان يجري حوله، وذلك من خلال تصوراته الفنية وبعد رؤيته المنطقية لما يفرزه ذلك الواقع من أحداث ولذلك كلما سيطر الفنان على مفاهيم الواقع وصوره وغاص في قضاياه العامة والخاصة، وتغلغل في طبيعته كلما أسهم في فهم

الواقع وتأطير دقة رؤيته النقدية الواعية، التي لم يستمدها من فراغ، وإنما استلهمها من ذاته المتحدة مع الوجود، والملتحمة مع الواقع المعيش الذي نقله الكاتب إلى سياقات القصص محتضناً قضايا الواقع على الصعيد الجماعي الاجتماعي، أو على الصعيد الوطني النضالي، وحتى على المستوى الفردي الذي خصّ نفسه فيه بعدد من القصص التي عالجها من خلال المواقف البسيطة فإنه تعامل معها بروح الفنان الواقعي الملتزم الذي يعشق الحرية، ويميل إلى البساطة، ويألف البراءة في كل شيء، ويتصوّف بالحس الجمالي، ويسمو بذات الوقت إلى المبالغة أحياناً حتى يكمل صورة الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يصطدم معه، ويحتك به من خلال حركته الحياتية التي لا تستقر على نمط معين.

ومع التباين الواضح في تناوله للواقع الاجتماعي والوطني فإن عاملاً رئيساً ظل مشتركاً بينهما، وهو البحث الجاد في قضية الإنسان في حركة وجوده المادي، والروحي، والتعبير عن هذا البحث بالجمال الفني الذي تعددت ألوانه، واختلفت حدّته تبعاً لتجربة الفنان ومعاناته النفسية والفنية من خلال النظر الثاقب والحاد إلى طبيعة العصر الذي لازمه معاصرة ومعايشة لم تكن حيادية في وقت من الأوقات، لأن في ذلك جذور الأصل الإنساني الذي يظل قابلاً لحركة الحياة المتجددة من خلال ثقافتها المتنوّعة وإبداعاتها المختلفة، ولذلك استطاعت قصص [مراد السباعي]، أن تدفع المتلقي إلى الموقف الأخلاقي النبيل، سواء على المستوى الواقعي الذي وجدناه في أقصى حالات الوفاء لفهم الإنسان ودوره في الحياة، أو على المستوى الوطني الملتزم بقضايا الوطن والدفاع عن الأرض وإدانة الطائفية وكشف الزيف بلمسات فنية أصابت العمق الإنساني، وكل ذلك كان نابعاً من موقف إنساني ناشئ عن الخبرة والمعايشة الحياتية والتأمل بكل مايطرحه الواقع من إيجابيات أو سلبيات، وهذا مايجعلني أميل إلى التكهّن بأن معظم قصص [مراد السباعي]، تشكل بشكل أو بآخر جزءاً من سيرته الذاتية التي وجدت في فضاء القص الواقعي النقدي أفقاً رحباً ساعده على بلورة قيمه الإنسانية في الحياة والواقع والفن على حد سواء.

❑

■ الإحالات:

1- مراد السباعي:تحت النافذة، اتحاد الكتاب العرب، ص 6.
2- المصدر السابق، ص: 6.
3- المصدر السابق، ص: 12.
4- المصدر السابق، ص: 12.
5- المصدر السابق، ص: 12.
6- المصدر السابق، ص: 13.
7- المصدر السابق، ص: 53.
8- المصدر السابق، ص: 58.
9- المصدر السابق، ص: 59.
10- المصدر السابق، ص: 64.
11- مراد السباعي: أسئلة تطرح واصداء تجيب. اتحاد الكتاب العرب، ص 9.
12- المصدر السابق، ص: 12.
13- المصدر السابق، ص: 19.
14- المصدر السابق، ص: 30.
15- المصدر السابق، ص: 25.
16- المصدر السابق، ص: 25.
17- المصدر السابق، ص: 33.
18- المصدر السابق، ص: 36.
19- المصدر السابق، ص: 51.
20- المصدر السابق، ص: 82.
21- مراد السباعي. سباق في مسبح الدم، اتحاد الكتاب العرب، ص 34.
22- المصدر السابق، ص:46.
23- مراد السباعي: الحكاية ذاتها.وزارة الثقافة، ص: 7.
24- المصدر السابق، ص: 10.
25- المصدر السابق، ص:11.
26- سباق في مسبح الدم، ص: 22.
27- المصدر السابق، ص: 26.
28- المصدر السابق، ص: 32.
29- المصدر السابق، ص: 54.
30- المصدر السابق، ص: 58.
31- المصدر السابق، ص: 60.
32- المصدر السابق، ص: 3.
33-المصدر السابق، ص: 11.

محمد غازي التدمري

متابعات... متابعات... متابعات

D a t

العدد

ضمّ العدد (346) من مجلة الموقف الأدبي لشهر [illegible] دث، في حين تجد بعضها القليل يتسربل بالبساطة والنظرة العا[illegible]، من خلال العلاقات الفاسدة، السائدة بين العديد من أبنائه، الذين لا يرون في الحياة سوى الربح والخسارة من جهة، والمتعة الجنسية من جهة ثانية. الأمر الذي يدفع الكتّاب لحمل الأضواء الحمر بغية التحذير مما يمكن أن يؤول إليه الحال، من احتضار المدن الكرتونية، وانهيار الرجال الجوف، في زمن يخلو من القيم الإنسانية الخيّرة.

إن الشيء اللافت للنظر، في معظم القصص، تركيزُ الكتّاب على قضايا عامة مصيرية، وتنبيه الأذهان إلى حقيقة الواقع الراهن، وقد كان بعض الكتّاب فناناً في رسم أشخاصه، وتصوير حدث قصته، حتى لتبدو لنا القصة المتقنة، لوحة فنية، مدروسة من جميع جوانبها، لأن مبدعها تفاعل مع أشخاصه المصنوعين من الورق، وقد مزّقته العاطفة الأصيلة، ليخدم بذلك فنّه الحقيقي.

أولاً: قصة زهير جبور (ليست للتداول):

قصة زهير جبور -هذه- جريئةٌ كصاحبها، وهذا مصداقٌ لقول (بوفون): "الأسلوب هو الرجل" فالقارئ لا يكاد ينتهي من قراءة القصة حتى يخرج بانطباع حادّ، يتشابه على إثره الغثيان. إنه الانطباع نفسه الذي يخرج منه القارئ المرهف الأحاسيس عندما ينتهي من قراءة قصص مارك توين الساخرة، وكولن ولسن الدامغة، وحسيب كيالي المضخمة المجسّمة، حيث يفضح المستور، وتكشف الأغطية، فيظهر الناس على حقائقهم، وتتكشف عوراتهم، كما كشف أندرسون عُرْيَ الملك في قصته الرائعة "ثياب الإمبراطور الجديدة" وجعله يمشي في العرض الرسمي أمام الجماهير عاري الجسم حتى من ورقة التوت.

لقد عرّى زهير جبور شخصيات قصته -وهي شخصيات طفيلية- تعرية (بانورامية) وبـ (العربي الفصيح) وأرانا "نساء لهن "شقّ" وهو قد أسقط في يده "بين مجموعة "شقوق" ويتساءل: "أيمكن أن يكون لـ (لبنى) كما هو لزوجتي؟" وكثيرة هي اللقطات المثيرة في هذه القصة التي تفضح مجتمعاً من صنع التجار، تقوم قواعده وأركانه على تعاطي الأنخاب والإثارة والتعرّي والجنس، وتثير لبنى بطل القصة من بين أترابها، لأنها "أجملهن بصدرها الذي يشبه الهرم، ومؤخرتها التي تبرز (الفيزو) مجراها، وبمزيدٍ من الضجيج المكبوت. [ويروح يسترق] النظر إلى نقطة وسطها المنتفخة بعنفوان يثبت وجودها القوي...

وعلى الرغم من اللقطات المثيرة في القصة، فإن الكاتب استطاع أن يثير في نفس القارئ (القرف) والغثيان، والامتعاض، ويزوّده برؤية بعيدةٍ لحقيقة راهنةٍ من خلال الوجوه الشمعية لرجالٍ ونساءٍ من عُصبتي التجار والمجان... إنها لقطة درامية سوداء صيغت بأسلوب تهكمي ساخر، تحمل في داخلها ندوباً اجتماعية تنزف، ويتجرّع سواد الشعب هذا النزيف.

ثانياً: قصة صبحي دسوقي (مدن تحتضر):

ترجعنا هذه القصة إلى أدب الرحلات. ذلك اللون الأدبي، الذي تمتدّ جذوره إلى التراث العربي، لأنه لونٌ خصب، واسع عميق، كتب فيه العشرات من المفكرين والأعلام والرحّالة القدامى، كما كتب فيه الأدباء المعاصرون، إذ تطلّع الكاتب العربي، منذ مطالع النهضة في بدايات القرن العشرين إلى أوربا وأمريكا، واستحثّ الركب لزيارة لندن وباريس وروما وغيرها في رحلاتٍ للعلم والثقافة أو للهواية والمتعة.

وعلى الرغم من أن أدب الرحلة ليس جديداً في أدبنا العربي، فإن الكتّاب المعاصرين قد ألبسوه حللاً جديدة، حتى غدا صورةً للتعبير النفسي، ورسم الأثر العاطفي الوجداني للأديب بعامة، وللقاص بخصوصيةٍ مميّزةٍ جداً، وهذا ما نلمسه في الكتابات المبكرة، فرفاعة طهطاوي كتب عن رحلته إلى باريس، لينبّه الناس إلى ما يراه ويصادفه من الأمور الغريبة، والأشياء العجيبة "ويعقده ليكون نافعاً في كشف القناع عن محيا هذه البقاع التي يقال عنها أنها عرائس الأقطار".

وثمة آثار كثيرة لمحمد كرد علي، وأحمد زكي، وأحمد فارس الشدياق، وشكيب أرسلان وسامي الكيالي، وإبراهيم عبد القادر المازني وعبد السلام العجيلي وسواهم...

وتأتي قصة (مدن تحتضر) لتكمل (مشوار) الرحلة الأدبية في قصةٍ طريفة، يرحل القاص فيها إلى عددٍ من المدن التي كانت ضمن منظومة الدول الاشتراكية، ولكنه يفاجأ بما شاهده من انهيارٍ كاملٍ للأخلاق، وفقدانٍ للأمن، واستشراءٍ للفساد، وكلّ ما يوحي للقارئ باحتضار المدن، فهذه (يريفان) عاصمة أرمينيا، ذات الطبيعة الخلابة، قد عشش فيها الخوف، واختبأت نسوتها خلف أبواب البيوت، وتعالى

صوت نحيبهن، بينما رجال العصابات يقتلون كل إنسان لا يسلّمهم أمتعته ونقوده. إنها مدينة الرعب، مثلُها مثلُ (تليستي) عاصمة جورجيا، (حيث اكتست ملامح الباعة والنساء والشيوخ والأطفال بالحزن) لأن كل شيء يوحي بأن الجميع يعيشون مأساة الحرب، وبأن اللصوص هم سادة الموقف في المدينة، وليست مدينة (سوتشي) أقلّ مأساوية من مثيلتيها، السابقتين فنساؤها يعرضن أنفسهن ومنازلهن على المسافرين الغرباء، ولا شيء ممنوع أو محرم، لأن المرأة الروسية غدت جسداً ينتظر من يشبعه خبزاً وجنساً، وهي إن لم تنلْ رضى الرجل الغريب، أتت بصديقتها الشقراء أو السمراء لتشبع نهمه.

وفي (موسكو) ما إن تطأ قدما الغريب أرض المحطة حتى يستقبله رجال المافيا أو الشرطة -لا فرق- ليسلبوه ماله بالتهديد والإكراه، لأن كل شيء في روسيا أصبح مباحاً، والمتاجرة بكل شيء حتى الإنسان "والسيارات الحكومية تعمل بالأجرة، والمفاجأة التي [مازال بطل القصة] مذهولاً منها، هي حين توقفت سيارة إسعاف أمام موقف السيارات، [وأقلّته إلى وجهته] وأخذ الطبيب المرافق الأجرة. لا قانون في روسيا. إلاّ قانون المافيا والتجارة..."

تتميّز القصة بأسلوب رشيق، جذاب ومثير، استطاع الكاتب أن يجعل المدن والشوارع والبيوت والنساء ورجال المافيا والشرطة -على الرغم من واقعية الحدث- يبدون أشبه بأناس يتحركون في عوالم غرائبية مدهشة، فرجال العصابات يعترضونك في وضح النهار وبصوت عالٍ، والنساء يتحرشن بك علانية وبوقاحة، كي يعشن على ما يحصلنه من بذل أجسادهن، حتى ليمكننا القول: إن العالم الذي تصوره القصة -على الرغم من محدوديته في الزمان والمكان- كأنه عالم سحري معاصر من عالم ألف ليلة وليلة، وغرائبيته تنبع من كثرة أعداد (شهرزاداته) أما شهريار فليس وطنياً، وإنما هو كل قادمٍ غريبٍ يبحث عن المتعة والجنس في محطات القطارات وعلى الأرصفة وفي البيوت المشرعة الأبواب.

إن التفاتة الكاتب إلى الرحلة، يعيد إلى الأذهان ما كتبه الدكتور عبد السلام العجيلي في الستينيات في هذا الفن، وهو ابن الرقة التي يقيم فيها صبحي دسوقي، لذا نراه يقترب كثيراً من عالم العجيلي (فارس الرحلة القصصية السورية) إذ ينتقل -الدسوقي- بنفس السهولة واليسر من جوّ الرقة والريف السوري إلى أجواء بريفان وتبليسي وموسكو، ليعقد مقارنة عفوية بين العالمين، مع أن المكان فيهما محيط طبيعي للإنسان المتحضر، لكن شتان ما بين مجتمع الرقة المحافظ، ونساء الرقة اللواتي يتسمن بالحياء والخجل الفطري، وبين مجتمع أوربا الشرقية، ونسائها المتدربات على نصب الشباك لاصطياد الرجال، ومن أجل أي ثمن!

لقد استطاع الكاتب أن يكتشف في المدن المتداعية الأربع، مدى ما يصيب أهلها من هلع وخوف، ومدى ما ينتظر المدن المحتضرة من انهيارات وشروخ، ليدين المدنية الغربية بأسرها. تلك المدنية التي لا تقيم وزناً للقيم، كما لا تقيم وزناً لأي إنسان كان، ما دام ثمن هذا الإنسان رصاصة واحدة، من مسدس رجل عصابات، على قارعة الطريق العام في عتمة الليل أو في وضح الظهيرة.

ولقد وُفّق الكاتب حين استدار للعودة إلى موطنه الذي لم يفارق خياله في رحلته، الموطن الذي يرفل بالأمن والأمان في زمن تداعي القيم وانهيار الزيف.

لقد بدت المدينة الأوربية الشرقية مكاناً غير مألوف، ولا محبوب للقاص، لأنه فقد فيه نقاء السريرة وطهارة الجسد، ونظافة الضمير، مما ولّد في القصة مفارقات طريفة تبدّت في صورة المدينة الأوربية والمدينة العربية، وطهارة المرأة العربية ودنس المرأة الأجنبية، ثم بين الأمن في الوطن، والخوف في تلك الأوطان التي تحتضر.

ثالثاً: قصة أحمد السرساوي: (غبار):

تمزج هذه القصة بين خطين متوازيين يسيران معاً. خط اجتماعي، وآخر سياسي ويبدو أن الاجتماعي ببؤسه كان نتيجة للسياسي بضغوطه الكابوسية، فبطل القصة مناضل يفشل في عمله السياسي، لذا فهو يضطر للعمل في مهنةٍ شاقة بغية تأمين لقمة العيش، بعد عزٍ وجاهٍ عريض، حين كان يصول في

مكتبه وإدارته، وحين كان يجول بسيارته ويصول وسلطانه، ولعل الظرف المادي أمعن في قسوته عليه، فأرغمه على العمل مع ابن أخيه الصغير، وفي ورشةٍيمتلكها واحد من أفراد التنظيم الذي كان مسؤولاً عنه.

تثير القصة مسألة بالغة الحساسية والخطورة، استطاع الكاتب أن يسلّط الضوء على بؤرتها بكل حيوية وبراعة، الأمر الذي يدعو الناقد للتساؤل عما إذا كانت مهمة القاص إبراز (العبرة) في مادته القصصية، وهل من صلاحيته أن يرمي ملاحظات عابرة للقراء والمبتدئين السير على دروب الحياة، حتى إذا ما وُفّق في تقديم العبرة، هل يكون ذلك على حساب المتعة الفنية، والعكس صحيح؟ أم أن المتعة والمنفعة يمكن أن تتحققا معاً في قصةٍ -كهذه القصة- تمكّن صاحبها من أدواته الشعورية والتعبيرية، فأدخل قارئه فضاءً سديمياً، فيه الكثير من الغبش الجنسي، والغبش الاجتماعي، والغبش السياسي، ومجموع هذه (التغبيشات) قد تجسّدت في (الغبار) غبار الجدار الذي يكسو ملامح العامل الذي يعمل في (حفّ) الجدار، وغبار السياسة التي سربلته بالقهر والندم؟.

لقد تواردت على ذهني مثل هذه الأسئلة، منذ قرأت قصة (الغبار) في العام الماضي حين قُدّمتْ إلى مسابقة الرقة القصصية، وها هي الأسئلة وسواها تتوارد من جديد حين طالعتها في الموقف الأدبي، فأحسست بحدّتها من جديد، ووجدتها تنهال بصفعةٍ قوية على خدّ القارئ، ليس لإهانته، وإنما لتبصيره بواقع غباري لوّث البيئة العربية، عساه يصحو من كراه، وينفض عنه غبار الحقيقة وغبار الوهم.

قدّم القاص في قصته تجربةً حيةً في إطار فني ناجح، وقد استطاع أن يوفّر لقارئه الفائدة والمتعة معاً. الفائدة المغلّفة بثوب شفاف قشيب، بعيدٍ عن البهرجة والوعظ والمباشرة، والمتعة الناجمة عن تداخل الخطين المتوازيين. السياسي والاجتماعي، ليدلي من خلالهما بما يعبّر عن موقفه، من قضيةٍ تعدّ من أخطر قضايانا الراهنة، دون أن يخلّ باللعبة الفنية، من تقنيةٍ بارعة، ولغةٍ قصٍّ عذبة، وحبكةٍ جذابة، وسردٍ سلس، جعل القصة تمور بالحياة على الرغم من تداخل الزمنين الماضي في الحاضر، ثم تسلّل السياسي إلى الاجتماعي، وتغلغلَ الغبار في خلايا الجسم، والعيون، واضعاً القارئ في صميم الأزمة، ووسط واقع عرّاه ليس بغرض التنفيث والتنفيس- كما في بعض المسلسلات التلفزيونية النّاقدة، وإنما بغرض التعرية والفضح والإدانة والاتهام:"كان الزعيم التنظيمي يتحدّث بعصبيةٍ ظاهرة. يُلقي الكلام رشاً. مثل آلةٍ لصنع البوشار)".

رابعاً: قصة: بدر إبراهيم أحمد (لقاءات مريرة كالخبز):

تتولد في المجتمعات المنفتحة علاقاتٌ اجتماعية جديدة، تنتج عنها صداقات وارتباطات لم يَعهد مجتمعُنا السوري لها مثيلاً من قبلُ، وقد عمد كتّاب الرواية والقصة إلى رصد هذه العلاقات المستجدّة، ووجدوا فيها مجالاً خصباً للتجربة الأدبية الجديدة، وملعباً من ملاعب هذا الفن القصصي (فن الرجلين. الكبير والصغير) أو فن الرجل العادي كما يحلو لبعضهم أن يصطلح عليه.

وإذا كانت القصة لا تُتَمَنَّعُ على أحدٍ -كما يقول أكثر من ناقد- إلاّ أنها لم تسلس قيادها إلاّ لمن عرف كيف يمتطي صهوتها، ففي القصة القصيرة، كما في باقي الفنون الأدبية، لا مجال للعادي والوسط، ولكن هذه القصة الفنية استطاع كاتبها على الرغم من عدم تسليط أضواء الشهرة عليه، أن يتحرك بحيوية متميزة في تقنية السرد، مستخدماً الحوار الذرق الرشيق، ومراعياً السبك المتقن، والفكرة الطريفة، والعرض الشائق، حتى ليمكن للقارئ أن يقول بقناعةٍ: "إن القصة القصيرة لا تزال بخير".

تحكي القصة لقاءً بين عسكري شاب، وفتاةٍ جامعية، أمام الفرن، حيث الزحام المضني. يعمل الشاب على تأمين ربطة الخبز للفتاة، ليخلصها من ضيق الانتظار ثم ليطلب إليها التعارف، ويظل يلاحقها حتى تستجيب، فيشبك الحب بين قلبيهما، ويتلاقيان، لكن عقدة القصة ما تلبث أن تتأزم عندما تتبين الفتاة اختلاف معتقده، فهي مسلمة وهو مسيحي، وعلى الرغم من محاولة الشاب تقريب وجهات النظر واستعداده للإقدام على كل شيء، فإن الفتاة تعترض، وينهي الكاتب (بدر) القصة نهاية درامية رومانسية حين يباعد بينهما، مع أن كلاً منهما يحمل في جوانحه من الحب مالا يوصف.

إن هذه القصة الناجحة، تبشّر بقلم كاتبٍ موهوب، نجح الكاتب في صياغتها بأسلوب المتكلم الأنثوي (الأنا) الساردة، الحاضرة التي تتشخص فيه القاصة، وهي تسرد الحدث، أو مجموعة الأحداث الثانوية التي تشكّل فكرة القصة، فتقول أكثر مما ترى عندما تتحدّث عن نفسها، وترى أكثر مما تقول عندما تنقل الحدث الذي تصنعه، والقول والرؤية تتدخلان في صميم القصة، لأن الساردة الحاضرة (تُلبس) أحياناً الحدث ثوب الموضوعية، كي تتمكن من سردها بواقعية متقنة.

لكن هذه الواقعية على الرغم من إتقانها لم تفطن فيها القصة إلى ضرورة تطابق اسم البطلة المحورية، فيها مع موقفها، فاسم (سهى) ذو مدلولٍ واضح على السهو والنسيان والشرود والغفلة، وعدم الاكتراث، في حين كانت صاحبة الاسم في أوج حيويتها وحركتها، وحسن تصرّفها، وعدم انسياقها وراء فورتها العاطفية التي تصعق الفتيات في مثل سنها وموقفها، وقد دلّت حكمتها على عقل راجح، وتحلٍّ بأناةٍ وصبرٍ جميلين، إضافة إلى محاكمة موضوعية لمسألةٍ خطيرة، يهاب كبار الكتّاب من ولوج بوابتها.

"إن الاسم هو الذي يحدد الشخصية القصصية، ويجعلها معروفةً، ويختزل صفاتها، لذلك كان لابدّ للشخصية من أن تحمل اسماً يميّزها" لكن القصة التي لم تفطن إلى مطابقة اسم الفتاة، قد حالفها التوفيق في اسم الشاب، الشخصية الثانية (يوسف) نظراً لما لهذا الاسم من مدلول تراثي وديني، فالنبي يوسف عليه السلام في قصص الأنبياء قد حُرم من الحب في كنف أبويه، وكذلك (يوسف) في القصة يحرم من نعمة الحب الذي تمنّى أن يتوّج بالزواج، وثمة ترابط دلالي في الشخصية حيث يذهب النبي يوسف إلى مصر مكرهاً، بعيداً عن موطنه الأصلي، ويوسف في القصة يتهيأ للرحيل إلى استراليا ليلحق بأقاربه، وإذا كانت زليخة، امرأة العزيز في القرآن الكريم هي التي راودت فتاها عن نفسه، فإن يوسف المعاصر هو الذي رغب في الاقتران بفتاة المدينة الجامعية (سهى) لكن النتيجة كانت واحدة مفتوحة للشخصيتين، فيوسف الصديق قد جمع إليه إخوته، وآوى إليه أبويه في مصر بعد أن استقدمهم من البدو، ويوسف هذه القصة يرحل إلى أقاربه في المهجر الاسترالي مغادراً الحسكة في البادية السورية، وكلا الشخصيتين لم يحظ بامرأته.

ومهما كانت الدلالات المتطابقة والمتعارضة، فإن القصة لقطة بارعة عالجت موضوعاً حساساً، وصعباً جداً.

خامساً: قصة عبد الباقي يوسف: (الحي القديم):

تعالج القصة مسألة اجتماعية، قديمةً جديدة، تتمثل في احترام الناس الرجلَ الغني، فدحام أفندي الذي اعتدى على طفلٍ بفعلٍ شنيع يتوارى عن المدينة عشرين عاماً، ليعود بعدها (أفنديا) بسيارةٍ فخمةٍ، ومالٍ كثير، ينحني له الجميع.

ودحام شخصية منحطة نرجسية تحب نفسها وتعجب بها، كما تحب إذلال الآخرين فتجده يمعن في تركيع البسطاء، إذ يصفع أحدهم -على سبيل المثال- ثم يقدّم له بعد ذلك خروفاً هدية.

اعتمد القاص في تقنية قصته على النقلات الفنية، وجعلنا نتابع شخصية دحام منذ يفاعته، حتى عودته، وإلى نهايته النهاية المأساوية.

إن دحام الذي أمعن في إذلال الصغير والكبير، يخطب ابنة الممرض الفتاة الجميلة بعد أن يغرقها وأهلها بالهدايا والأموال، لكن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن، فالفتاة التي تتزوج رجلاً بعمر أبيها ما تلبث أن تكرهه وتحنّ إلى حبيبها الأول، فتتنازل له عن المسكن والمال، وتسوء حالة دحام أكثر حين تهجره زوجته الأولى، ويحتلّ أولاده البيت، ثم يتدخل القدر لينتقم من دحام، فيعتدي أحدهم على ابنه الصغير، بمثل ما اعتدى -هو من قبل- على ولد في مثل سنه، وتحلّ عليه النقمة واللعنة، وكما تدين تُدان، والبادي أظلم.

تقدّم القصة إنسان العصر المادي أنموذجاً تافهاً، خائفاً قلقاً، منهاراً، أنموذجاً للألم والتخبّط والضياع، في مجتمع فوضوي، فقد منظومة القيم، وفقد معها الهوية، واتجه إلى الزوايا الرطبة يمارس اللواطة، ويغمض روحه وبصره عن شمس الحضارة.

سادساً: قصة: ملك عادل الدكاك

(فصام):

يمكن أن نقرأ أمثال هذه القصة في بدايات القصة السورية الملتزمة، أيام كان التنظيم الحزبي في مرحلته السرية الأولى، وقد عمدت القصة إلى مزج العاطفي بالسياسي من خلال حب شاب وفتاة معاقة، جعلها الشاب تقتنع بحبه ومن ثم الانخراط معه في التنظيم، وتحضر الاجتماعات وتستمع للحوارات، ثم يطلب إليها أن تعبر عن أفكارها كتابة، لأن ارتباطها بالتنظيم (خيطي) وحين تسأله عن علاقتهما يرد بصوتٍ هجومي: "لا علاقة لي بالأمر. من الآن فصاعداً. أمرك منوط بالحزب".

القصة البسيطة، قد يستشف منها القارئ روح السخرية المرّة، لكن لغتها المقبولة، وحوارها الحارّ تضع القارئ أمام عدد من الأسئلة المحيّرة التي ربما لم تستطع الكاتبة الإجابة عنها لحساسية الموضوع. وجميل منها أن تثيرها في هذه الأقصوصة، ويكفيها أن تلفت إليها الأذهان.

سابعاً: قصة: زكريا المحمود (رسائل مريحة جداً)

هذه الرسائل المريحة جداً، والتي تشبه إلى حدٍّ بعيد القصص القصيرة جداً يربط بينها خيط واحد طرفه الأول، هو العطاء، ونهايته العقم، وما بين العقم والعطاء يبدو أنّ شعرة معاوية لن تنقطع أبداً ما دام هو يرخيها إذا شدّها الآخرون ويشدّها عندما يرخونها، لكن تكثيف لغة القص أدخل القصة رحاب الشعرية السردية التي اهتمت بالأسلوب على حساب رمزية القصة، تلك الرمزية الشفافة كادت تحوّل النص القصصي إلى نص هو أقرب للشعر منه إلى القصة، ومع ذلك فشتان بين الأحذية في الرمز الشعبي والرمز القصصي والرمز الديني الذي استغله الكاتب (اخلع نعليك إنك في الوادي المقدس) ويخترق النداء رأس السارد الذي يحاول تجاهله "غير أنه كان من القوة بحيث اخترق [الرأس] الذي أدمنته الرياح".

ثامناً: قصة سليمان الأزرعي (القبيلة)

منذ السطور الأولى يجابهك أسلوبُ كاتبٍ متمرس، في موضوع كان محرماً على صحافتنا العربية قبل النظام الدولي الجديد، فارتفاع الأصابع باتجاه الأيديولوجيات كان من ضمن التابو المقدس لدى الرقيب الثقافي (الأيديولوجيا والجنس والدين).

وقصص هذا العدد تنعي الخراب الإنساني، ودمار الحضارة، لكن قصة القبيلة تتميز فكرياً بوعي جادّ تمكّن صاحبها من محاكمة المسألة التي يطرحها في قصته محاكمة منطقية، ولكن بأسلوب فني ممتع قوامه الحذق والمهارة.

ترتدّ القصة بالقارئ إلى الينابيع الصافية الأولى حيث تتمثّل في الريف وأهله قيم الكرم والشجاعة والمروءة والإيثار والصبر، وكل ما من شأنه أن يقدّم للإنسان الراحة، ويضفي عليه الأمن والطمأنينة والحب.

في قصة القبيلة انتصار للإنسان على الطبيعة القاسية، وانتصار الإنسان للقيم الفطرية الأصيلة على الأيديولوجيات الوضعية، حتى لتبدو هذه الفطرة أشبه بمعادل موضوعي لكل ما يعتور حياتنا المادية من تصدعات وقبح وانزلاقات نحو الهاوية.

إن لهفة الأب شيخ العشيرة -وأنا هنا لن ألخص القصة لئلا أشوّه جمالها- على رعاة أغنامه- وليس على الأغنام التي اكتسحتها العاصفة الثلجية- لا تعادلها لهفة سوى لهفة شيخ العشيرة الآخر الذي قهر العاصفة حين أشعل النيران في خيامه لطهو طعام الضيوف، بصوف لحف أولاده. إنها عادات العرب التي ترقى بالإنسان إلى مصاف الملائكة، في زمن جهدَ القاص أن يعقد فيه مقارنة غير مباشرة بين المجتمع الريفي العربي البريء، وبين المجتمع الاشتراكي الذي درس قيمه في مادة الثقافة الاشتراكية ثم عاينها بنفسه في أثناء دراسته الطب في موسكو، ولكن شتان ما بين المجتمعين، وشتان ما بين حضارة الطين، وبين حضارة الروح. "قرأت بحكم محبتي للآداب، وكراهيتي للطب الذي أرغمني والدي على دراسته، الكثير من الغرائب في الكتابات الأدبية لروائيي أمريكا اللاتينية التي سحروا بها العالم، غير أنني لم أقرأ عن أناس يوجهون الدعوة لضيوفهم بالرصاص، ويودعونهم بالرصاص!

ويوقدون أغطية أطفالهم لقراء الضيف... ويقبلون بالطبيب شيخاً عليهم!!..

وراجعت كل ما قرأته في مادة الثقافة الاشتراكية عن المادية والديالكتيك فعدلت عن فتح عيادتي في العاصمة وقررت أن أفتحها بين مضارب القبيلة".

محمد قرانيا.

□□□